# arta

ANUL XXXI NR. 4/1984

# arta

ANUL XXXI NR. 4/1984

REVISTĂ
A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI
DIN
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

REDACȚIA
Bulevardul Republicii 30, telefon 14.22.91 70433 București

ADMINISTRAȚIA
Uniunea Artiștilor Plastici
str. Nicolae Iorga 42, telefon 50.20.45
71118 București

COLECTIVUL REDACȚIONAL
Vasile Drăguț, redactor șef, Ioan Horga, secretar responsabil de redacție, Horia Horșia, Mihai Drișcu, François Pamfil

RESPONSABIL DE NUMĂR
Mihai Drișcu

MACHETA ARTISTICĂ
Sanda Gusti

PREZENTARE TEHNICĂ
Sanda Gusti

Fotografii alb negru
Atanase Cartojan, Constantin Popescu, Constantin Flondor, Adrian Guță

Diapozitive în culori
Simion Săpunaru, Radu Braun, Iani Nicolaide, Eugeniu Lupu, Atanase Cartojan

Redacția mulțumește artiștilor și colaboratorilor pentru diapozitivele color și fotografiile puse la dispoziția noastră

ABONAMENTE
Abonamentele se primesc la toate oficiile poștale, factorii poștali și la Ad-ția revistei ARTA din str. Nicolae Iorga 42, București

Costul unui abonament:
lei 360 anual (12 apariții); lei 180 — 6 luni

Pour l'étranger: ROMPRESFILATELIA — Le département export-import presses, Bucarest, Calea Griviței nr. 64—66, P. O. Box 12-201, Telex 10376 PRSFIR

Prix de l'abonnement: 33 dollars par an (12 numéros).

40541

Lei 30

TIPARUL: ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ « ARTA GRAFICĂ », CALEA ȘERBAN VODĂ 133—135, București



| | | | |
|---|---|---|---|
| EDITORIAL | 1 | Pagini memorabile din epopeea eroică a libertății noastre | « Arta » |
| | 2 | « Arta » — trei decenii | Vasile Drăguț |
| | 3 | La o aniversare | |
| RETROSPECTIVĂ | 9 | Ion Vlasiu | Vasile Drăguț, Horia Horșia, Mihai Drișcu |
| CRONICĂ | 14 | Vasile Kazar | Olga Bușneag, Mihai Drișcu, Theodor Redlow |
| | 20 | George Filipescu | Mihai Drișcu |
| | 22 | Klára Támas Blaier | Theodor Redlow |
| | 24 | Alexandru Chira | Coriolan Babeți |
| | 26 | Sorin Ilfoveanu | Mihai Drișcu |
| | 29 | Cristian Paraschiv | Coriolan Babeți |
| | 30 | Cincizeci de ani în « provincia pedagogică » a artei | Coriolan Babeți |
| DIALOG | 33 | Simpozionul « Artă — educație — sens » (montaj) | Theodor Redlow |
| | 37 | Carnet de critic (VII) | Mihai Drișcu |
| | 38 | Afișele revistei « Arta » | Marius Tătaru |
| IN MEMORIAM | 40 | George Leolea | Marica Grigorescu |
| | 42 | Vocația după Ștefan Constantinescu | Paul Sterian |
| COMEMORARE | 44 | R. Iosif | Ion Frunzetti |
| | 46 | Teodor Harșia | Negoiță Lăptoiu |
| | 48 | Ilie Boca | Grigore V. Coban |
| | 50 | O premieră expozițională | Claudiu Paradais |
| | 51 | Cîțiva reprezentați ai generației tinere în gravura noastră contemporană | Adrian Guță |
| CENACLUL TINERETULUI | 54 | Dorin Crețu | Magda Cârneci |
| | 55 | Jurnalul galeriilor | Călin Dan |
| | 58 | Premiile Uniunii Artiștilor Plastici pe anul 1982 | |
| | 60 | Pagini pentru un istoric al revistelor de artă românești (I) | Ioana Beldiman |
| CĂRȚI/IDEI | 62 | Roswith Capesius: Pictura țărănească pe lemn la sașii transilvăneni | Paul Petrescu |
| MERIDIANE | 63 | | Tudora Șandru Olteanu, Adina Kenereș |

| | | | |
|---|---|---|---|
| COPERTA | I | Maternitate, alabastru | Ion Vlasiu |
| | IV | Afiș pentru dezarmare | Nicolae Corneliu |

| | | | |
|---|---|---|---|
| EDITORIAL | 1 | Pages mémorables de l'héroïque épopée de notre liberté | « Arta » |
| | 2 | « Arta » — trois décennies | Vasile Drăguț |
| | 3 | Un anniversaire | |
| RÉTROSPECTIVE | 9 | Ion Vlasiu | Vasile Drăguț, Horia Horșia Mihai Drișcu |
| CHRONIQUE | 14 | Vasile Kazar | Olga Bușneag, Mihai Drișcu, Theodor Redlow |
| | 20 | George Filipescu | Mihai Drișcu |
| | 22 | Klara Tamas Blaier | Theodor Redlow |
| | 24 | Alexandru Chira | Coriolan Babeți |
| | 25 | Sorin Ilfoveanu | Mihai Drișcu |
| | 29 | Cristian Paraschiv | Coriolan Babeți |
| | 30 | Cinquante ans dans la « province pédagogique » de l'art | Coriolan Babeți |
| DIALOGUE | 33 | Le symposium « Art — éducation — sens » (montage) | Theodor Redlow |
| | 37 | Le carnet du critique (VII) | Mihai Drișcu |
| | 38 | Les affiches de la revue « Arta » | Marius Tătaru |
| IN MEMORIAM | 40 | George Leolea | Marica Grigorescu |
| | 42 | La vocation selon Ștefan Constantinescu (interview recueillie par Paul Sterian) | |
| COMMÉMORATION | 44 | R. Iosif | Ion Frunzetti |
| | 46 | Teodor Harșia | Negoiță Lăptoiu |
| | 48 | Ilie Boca | Grigore V. Coban |
| | 50 | Une exposition première | |
| | 51 | Quelques représentants de la jeune génération dans notre gravure contemporaine | Adrian Guță |
| LE CÉNACLE DES JEUNES ARTISTES | 54 | Dorin Crețu | Magda Cârneci |
| | 55 | Le journal des galéries | Călin Dan |
| | 58 | Le prix de l'Union des Arts plastiques pour l'année 1982 | |
| | 60 | Notes pour un historique des revues d'art roumaines (I) | Ioana Beldiman |
| LIVRES / IDÉES | 62 | Roswith Capesius: La peinture paysanne sur bois chez les saxons de Transylvanie | Paul Petrescu |
| MÉRIDIENS | 63 | | Tudora Șandru Olteanu, Adina Kenereș |

| | | | |
|---|---|---|---|
| COUVERTURE | I | Maternité, albâtre | Ion Vlasiu |
| | IV | Affiche pour le désarmement | Nicolae Corneliu |

| | | | |
|---|---|---|---|
| ПЕРЕДОВАЯ | 1 | Памятные страницы героической эпопеи нашего освобождения | « Арта » |
| | 2 | Журнал « Арта » — три десятилетия | Василе Дрэгуц |
| | 3 | По случаю годовщины | |
| РЕТРОСПЕКТИВНАЯ ВЫСТАВКА | 9 | Ион Власиу | Василе Дрэгуц, Хория Хоршия, Михай Дришку |
| ХРОНИКА | 14 | Василе Казар | Ольга Бушняг, Михай Дришку, Теодор Редлов |
| | 20 | Джордже Филипеску | Михай Дришку |
| | 22 | Клара Тамаш Блайер | Теодор Редлов |
| | 24 | Александру Кира | Кориолан Бабець |
| | 26 | Сорин Илфовяну | Михай Дришку |
| | 29 | Кристиан Параскив | Кориолан Бабець |
| | 30 | Пятьдесят лет в « педагогической провинции » искусства | Кориолан Бабець |
| ДИАЛОГ | 33 | Симпозиум « Искусство — воспитание — смысл » (монтаж) | Теодор Редлов |
| | 37 | Из записной книжки критика (VII) | Михай Дришку |
| | 38 | Плакаты журнала « Арта » | Мариус Тэтару |
| IN MEMORIAM | 40 | Джордже Лёля | Марика Григореску |
| | 42 | Как понимает призвание Штефан Константинеску | Пауль Стериан |
| ПАМЯТИ | 44 | Р. Иосиф | Ион Фрунзетти |
| | 46 | Теодор Харшия | Негоицэ Лэптою |
| | 48 | Илие Бока | Григоре В. Кобан |
| | 50 | Выставочная премьера | Клаудиу Парадайс |
| | 51 | Несколько представителей молодого поколения в нашей современной гравюре | Адриан Гуцэ |
| ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ КРУЖОК МОЛОДЁЖИ | 54 | Дорин Крецу | Магда Кырнечь |
| | 55 | Хроника выставочных галерей | Кэлин Дан |
| | 58 | Премии Союза художников на 1982 год | |
| | 60 | Страницы истории румынских художественных журналов (I) | Иоана Белдиман |
| КНИГИ/ИДЕИ | 62 | Росвит Капесиус: « Крестьянская живопись на дереве у трансильванских саксов | Пауль Петреску |
| МЕРИДИАНЫ | 63 | | Тудора Шандру Олтяну, Адина Кенереш |

| | | | |
|---|---|---|---|
| ОБЛОЖКА | I | Материнство, алебастр | Ион Власиу |
| | IV | За разоружение, плакат | Николае Корнелиу |


https://biblioteca-digitala.ro

# PAGINI MEMORABILE DIN EPOPEEA EROICĂ A LIBERTĂŢII NOASTRE

## MARILE MANIFESTAŢII ANTIFASCISTE ŞI ANTIRĂZBOINICE DE LA 1 MAI 1939, FĂURIREA FRONTULUI UNIC MUNCITORESC

La început a fost tradiţia unei vechi sărbători a poporului nostru — « un popor născut din libertate, trăit în libertate şi căruia această condiţie de libertate este elementul primordial şi absolut pentru viaţă », cum scria Nicolae Iorga — armindenul renaşterii naturii şi al solidarităţii obşteşti, căreia, la sfîrşitul secolului trecut, i s-a suprapus, îmbogăţindu-i sensurile simbolice şi politice, marea sărbătoare a clasei muncitoare internaţionale.

« Muncitorii diferitelor naţiuni — se arăta în rezoluţia Congresului de înfiinţare a Internaţionalei a II-a, din iulie 1889, semnată, cum se ştie, de Emil Racoviţă din partea socialiştilor români — vor organiza această manifestaţie după felul cum li se va părea mai potrivit cu împrejurările din ţările lor ». Acestui principiu realist al adecvării mobile îi corespunde şi felul în care, pentru proletariatul român, ziua solidarităţii celor ce muncesc şi-a sporit, an de an, înţelesul şi menirea.

După presa vremii, să încercăm o foarte succintă reconstituire a momentului prim, cu observaţia că în 1890, caracterul nou, de demonstraţie politică, s-a împletit cu vechea formă de petrecere cu familia la iarbă verde: la apelul Comitetului Clubului muncitoresc din capitală — care spunea că « Întîi mai este sărbătoarea muncii, Paştele proletariatului » — coloana muncitorilor, în sunetul muzicii gărzii civile, care intona « Deşteaptă-te române », şi « Marseilleza » s-a îndreptat de pe strada Academiei, de la sediul clubului, spre parcul Filaretului, unde s-au rostit discursuri şi s-au organizat jocuri, informa un reportaj din « Munca », ziar în care informaţia că « Cel puţin 5000 de oameni au fost în grădina Trocadero însoţiţi de femei şi copii » coexista cu o idee politică limpede afirmată: « De azi încolo se poate spune fără doară că partidul muncitorilor există, că este puternic, plin de viaţă şi de voinţă de a lucra şi lupta ».

Crearea în 1893 a partidului politic al clasei muncitoare din România a ridicat pe noi trepte lupta revoluţionară a proletariatului.

Pe măsura creşterii mişcării noastre muncitoreşti, 1 Mai a devenit — dintr-o manifestaţie din sfera imediat economicului, în primul rînd ziua de lucru de 8 ore — simbolul unei zile de luptă pentru dreptate şi libertate, pentru progres general. Desigur, un nou stadiu în organizarea manifestaţiilor de 1 Mai ca momente însemnate şi specifice în lupta revoluţionară a maselor l-a constituit făurirea Partidului Comunist Român. În perioada interbelică, manifestaţiile organizate de P.C.R. şi P.S.D. au fost şi un prilej de impunere a revendicărilor specifice fiecărei etape — să nu uităm că este vorba despre anii crizei economice, ai ascensiunii fascismului, ai iminentului pericol al războiului — dar cu deosebire s-au precizat două idei-forţă: lupta pentru unitate a clasei muncitoare şi lupta împotriva fascismului.

« Sărbătoream această zi a solidarităţii internaţionale — evoca tovarăşul Nicolae Ceauşescu perioada ilegalităţii — prin acţiuni politice de masă împotriva regimului burghezo-moşieresc, pentru apărarea intereselor clasei muncitoare, ale întregului popor, pentru libertate şi democraţie, pentru viitorul socialist al României ».

În condiţii sensibil diferite, atît pe plan intern cît şi internaţional, s-au desfăşurat campania politică şi organizarea de către P.C.R. a zilei de 1 Mai 1939. Se cere marcată orientarea partinică şi patriotică pe care comuniştii au reuşit să o imprime breslelor muncitoreşti — înfiinţate în octombrie 1938 de către dictatura regală — pentru ca acestea să devină veritabile instrumente de apărare şi de luptă.

« Creşterea avîntului mişcării antifasciste — sublinia tovarăşul Nicolae Ceauşescu — se oglindeşte în valul acţiunilor de luptă în această perioadă, în marile demonstraţii antifasciste organizate la 1 Mai 1939 sub semnul împotrivirii poporului nostru Germaniei fasciste, pentru libertăţi democratice, pentru apărarea independenţei ţării ».

Pregătirea demonstraţiei — începută de P.C.R. în luna martie — a fost minuţios coordonată cu desfăşurarea Congresului breslelor, care s-a deschis, tot la 1 Mai, în principala sală de cinematograf a Bucureştiului, « Aro », în prezenţa primului ministru Armand Călinescu şi a ministrului muncii, Mihai Ralea. Alte două întruniri au fost autorizate de guvern: în sala « Tomis », a muncitorilor şi funcţionarilor organizaţi în bresle şi în sala « Eintracht », a meseriaşilor şi micilor patroni. Programul autorităţilor a stabilit o « defilare » prin faţa palatului regal, depuneri de coroane la Mormîntul Eroului Necunoscut, iar după-amiaza, serbări şi spectacole. În comisia de organizare a fost desemnat tînărul militant revoluţionar Nicolae Ceauşescu. Deosebita sa capacitate organizatorică, discernămîntul său politic, intrasigenţa sa revoluţionară, patriotismul său înflăcărat — calităţi recunoscute încă din 1933, cînd a fost ales în conducerea Comitetului Naţional Antifascist, ca reprezentant al tineretului muncitoresc din capitală — ca şi experienţa acumulată în toţi aceşti ani în acţiunile pentru realizarea Frontului Unic Muncitoresc, coloana vertebrală a unei largi concentrări de forţe democratice, patriotice, s-au dovedit şi cu acest prilej, tînărul conducător politic acţionînd « pentru sărbătorirea zilei de 1 Mai în cadrul programului aprobat de autorităţi, dar pentru îndeplinirea programului Partidului Comunist ». O contribuţie de seamă au adus conducătorii comisiilor de reorganizare a Uniunii Tineretului Comunist din sectoarele capitalei, în rîndul cărora se înscria, cu înalte virtuţi revoluţionare, morale şi patriotice, tînăra militantă comunistă şi luptătoare antifascistă Elena Petrescu (Ceauşescu).

Scurte extrase din « Scînteia » din 1 iunie 1939: « 1 Mai. Dimineaţa, ora 9. Pe calea Călăraşi şi străzile vecine grupuri de cetăţeni se grăbesc spre sala Tomis. (. . .) agenţi, toată poliţia capitalei e pusă în picioare pentru a împiedica sărbătorirea întîiului Mai ca zi de luptă a clasei muncitoare. (. . .) Deasupra capetelor mulţimii muncitori conştienţi înalţă pancarte antifasciste: « Să apărăm graniţele ţării împotriva agresorului hitlerist! Trăiască independenţa naţională a ţării ! Jos fascismul ! Amnistie pentru deţinuţii antifascişti ! Vrem 8 ore de muncă ! Spor de salariu ! Vrem restabilirea regimului democratic parlamentar ! (. . .) încolonaţi cîte şase într-un rînd, masele pornesc în demonstraţie (peste 20 000 de persoane, adunate în zona Fiaţa Romană s-au îndreptat spre Fiaţa palatului şi apoi au urmat traseul spre Farcul Libertăţii — n.n.). Mii şi mii de muncitori, meseriaşi, funcţionari, intelectuali, femei muncitoare, ţărance, intelectuale, mase de tineri muncitori antifascişti — o adevărată înfrăţire de luptă antifascistă. Din piepturile a două zeci de mii de demonstranţi răsună: « Jos fascismul ! Jos Garda de Fier ! Pace, pîine, pămînt, libertate ! (. . .) Masele continuă să strige cu entuziasm: « Vrem România liberă şi independentă ! Jos Fascismul ! Vrem amnistie pentru deţinuţii antifascişti ! Arestarea fasciştilor ! » Şi asta în faţa palatului regal. (. . .) Demonstraţia din ziua de 1 Mai a dovedit şi o creştere serioasă a activităţii politice şi o creştere a influenţei şi capacităţii Partidului Comunist de mobilizare a maselor de luptă în front unic ».

Prin amploarea, modul de desfăşurare, prin acţiunea realizată în front unic de comunişti, social democraţi, socialişti, marea demonstraţie din Bucureşti de la 1 Mai 1939, ca şi demonstraţiile din alte centre ale ţării au avut un larg ecou în ţară şi peste hotare.

În anii dictaturii antonesciene şi ai războiului hitlerist, Partidul Comunist s-a afirmat ca un adevărat catalizator al voinţei şi intereselor fundamentale ale poporului, grupînd în jurul său cele mai largi forţe democratice şi patriotice, orientînd lupta pentru libertate şi independenţă pe făgaşul insurecţiei antifasciste. P.C.R. a mobilizat partide, grupări, personalităţi politice, pe toţi patrioţii pentru realizarea unei unităţi naţionale antifasciste. Un rol deosebit în mobilizarea acestor forţe la eliberarea patriei l-a avut făurirea, în toamna anului 1943, a Frontului Patriotic Antihitlerist. La 18 aprilie 1944 a fost creat Frontul Unic Muncitoresc, prin înţelegerea între Partidul Comunist Român şi Partidul Social-Democrat. În Manifestul Frontului Unic Muncitoresc, publicat la 1 Mai 1944 se găsesc aceste cuvinte-apel: « Muncitorimea îşi strînge astăzi rîndurile în Frontul Unic la noi ca pretutindeni. În ziua de 1 Mai, ziua ei de luptă şi speranţă, muncitorimea organizată, unită de la comunişti pînă la social-democraţi, cheamă întreaga clasă muncitoare, pe toţi muncitorii organizaţi şi neorganizaţi, întreg poporul român, toate clasele şi păturile sociale, toate partidele şi organizaţiile indiferent de culoarea politică, credinţa religioasă şi apartenenţă socială, la luptă hotărîtă pentru:
Pace imediată
Răsturnarea Guvernului Antonescu, formarea unui guvern naţional din reprezentanţii tuturor forţelor antihitleriste, izgonirea armatelor hitleriste din ţară . . . Pentru o Românie liberă, democratică şi independentă ! »

Rememorînd aceste evenimente, artiştii plastici înţeleg mai bine adevărul relevat de tovarăşul Nicolae Ceauşescu, care sublinia că victoria obţinută de poporul nostru în august 1944 « nu a venit din cer, ci a fost rezultatul luptelor îndelungate ale poporului român, al faptului că partidul comunist, în alianţă cu partidul socialist, cu celelalte forţe revoluţionare şi patriotice s-a aflat tot timpul în fruntea luptei de apărare a intereselor vitale ale întregii naţiuni ». ARTA

https://biblioteca-digitala.ro

# «arta» — trei decenii

În primăvara acestui an, revista ARTA împlinește treizeci de ani de apariție neîntreruptă. Moment aniversar, sărbătoresc, în a cărui compoziție se implică și starea de gravă meditație prilejuită de cîntărirea realizărilor și de scrutarea viitorului.

În aceste zile de firească și necesară coborîre în propria istorie, redacția revistei noastre a poposit cu emoție dar și cu interes critic în lumea de texte și de imagini ale numerelor mai vechi compactate în cele treizeci de volume care îi atestează vîrsta. Ne-am reamintit că apariția revistei ARTA PLASTICĂ a marcat procesul de maturizare a Uniunii Artiștilor Plastici care — la numai patru ani de la înființare — era capabilă să trimită la tipar primul număr al publicației sale de specialitate, publicație menită să devină locul de întîlnire a conștiințelor critice, un forum al dezbaterilor despre artă sub semnul unei responsabile angajări față de societate. Într-o vreme în care obștea artiștilor din țara noastră era încă departe de a-și cunoaște propriile resurse, revista ARTA PLASTICĂ a intervenit ca un stimulativ factor de legătură, de reciprocă informare, de exigentă cumpănire. Spre deosebire de efemerele reviste de artă apărute la București sau în diverse orașe ale țării pe parcursul primelor decenii ale secolului XX, revista ARTA PLASTICĂ s-a vrut și a reușit să fie o publicație de largă respirație, capabilă să ilustreze și să comenteze fenomenul artistic din toate filialele și cenaclurile în curs de constituire. Dincolo de servituțile care au decurs din modul conformist de înțelegere a realismului, cu ale sale alunecări spre naturalism și retorism, debuturile revistei noastre au meritul de a fi polarizat atenția artiștilor în jurul marilor comandamente sociale și politice, în acei ani cînd totul era de făcut pentru reconstrucția țării, pentru instaurarea unei orînduiri populare, pentru propășirea întregii națiuni. În jurul revistei Arta Plastică s-au grupat cei mai autorizați reprezentanți ai criticii de specialitate — ca Petru Comarnescu, Eugen Schileru, Nicolae Argintescu-Amza, Ion Frunzetti, Mircea Popescu, Radu Bogdan — alături de aceștia formîndu-se noi generații de critici, numărul forțelor tinere fiind mereu mai mare și cu sporită eficacitate în cadrul dezbaterilor.

Pe parcursul deceniilor care au trecut, revista noastră a beneficiat de competența și devotamentul unor remarcabili redactor șefi, ca Ion Vlasiu și Anatol Mândrescu, prin a căror operă de coordonatori au fost îmbunătățite progresiv condițiile de prezentare grafică și, mai ales, materialele publicate, orizontul teoretic al acestora fiind mereu mai larg.

În ultimii ani, redacția reviste ARTA a încercat să poarte mai departe nobila torță care i-a fost încredințată, programul său de activitate ambiționîndu-se să se îmbogățească și să se diversifice cu scopul mărturisit de a sluji cît mai eficace noile exigențe ale vieții artistice din țara noastră. Astfel, pornind de la constatarea că în societatea contemporană un aspect fundamental al creației artistice este condiționat și modelat continuu de relația cu industria, cu producția de mare serie, revista a sporit ponderea materialelor dedicate acestei teme, un număr fiindu-i rezervat în exclusivitate. Neîndoielnic, sînt încă multe de spus și mai ales de făcut pentru perfecționarea estetică a produselor industriale, preocupare de acută actualitate, știind că criteriul calității estetice este unul dintre cele mai operante în planul eficienței economice. Lungă vreme neglijat, designul industrial și grafic stă tot mai mult în atenția factorilor de decizie, un real succes fiind înființarea secției de design a Uniunii Artiștilor Plastici.

Un alt punct al noului program pe care redacția noastră l-a onorat, privea dezbaterea de tip monografic a unor domenii de creație care, în general, au beneficiat mai puțin de atenția criticilor de artă, dar a căror prezență în viața cetății este dintre cele mai importante. Numerele consacrate scenografiei sau ceramicii s-au bucurat de o bună primire, contribuind nu numai la o neașteptată circumstanțiere problematică, dar și la o dilatare a cîmpului de preocupări teoretice. Căci, vorbindu-se despre scenografie, discuția nu s-a mărginit să considere doar latura plastică a problemei, ci a implicat cu bună știință întregul complex problematic al artei spectacolului, demonstrînd, în cele din urmă, calitatea decorului scenic de a stimula convergențele spirituale. În aceeași ordine de idei, un număr special ca acela închinat ceramicii își propunea să demonstreze nu doar exploziva înflorire pe care acest gen artistic o înregistrează în țara noastră prin eforturile tinerei generații, ci și importanța posibilităților de multiplicare industrială în procesul de influențare a gustului public.

Numere speciale au fost rezervate picturii, taberelor de creație — cu particulară atenție pentru ansamblurile sculpturale — prezentarea cazurilor speciale, a principalelor reușite și a personalităților reprezentative, fiind constant corelată cu problemele generale ale creației artistice din țara noastră și din lume.

Cu scopul declarat de a evita o perimetrare rigidă a preocupărilor, militînd pentru un efort concertat al diverselor genuri de creație cultural artistică din țara noastră, revista ARTA a înscris în programul său o perpetuă dezbatere de largă implicare teoretică, cu atragerea unor specialiști de prestigiu din domeniile esteticii, muzicologiei, criticii literare, arhitecturii etc. Tema interferențelor culturale și a problematicii comune a creatorilor, într-o societate care și-a propus ca principal scop largul acces al maselor la valorile spirituale, nu poate fi, desigur, epuizată, dar considerăm că cele cîteva numere speciale ale revistei noastre au contribuit la clarificarea mai multor aspecte de interes comun pentru toți acei care participă, într-o formă sau alta, la sporirea patrimoniului național.

Pornind de la constatarea că în ultimele decenii viața artistică din toate județele țării a făcut impresionante progrese, făcînd posibilă înființarea de filiale U.A.P. în numeroase orașe care, odinioară, nu dispuneau nici măcar de prezența unui artist plastic, revista ARTA a inițiat o îndrăzneață acțiune de cercetare la fața locului, antrenînd pentru aceasta mai mulți colaboratori. Au fost vizitate între timp majoritatea filialelor și cenaclurilor U.A.P., au fost dezbătute numeroase probleme ale vieții artistice din fiecare centru, de asemenea au fost înfățișate preocupările și realizările la zi ale fiecărui artist. Pe această cale, au fost introduse în circuitul informației publice date și fapte de autentică importanță pentru înțelegerea dinamicii artistice din țara noastră pentru a demonstra impetuosul avînt al artelor plastice și participarea lor la progresul culturii în general.

Una dintre principalele realizări ale revistei este întinerirea și sporirea numărului de colaboratori. Pe parcursul ultimilor ani, redacția a practicat o constantă politică de atragere a tinerilor critici, stimulîndu-le valențele creatoare, urmărind formarea lor în spiritul unei publicistici angajate, menită să servească neabătut cauza culturii socialiste. Se poate afirma că — procedînd astfel — revista ARTA a devenit o adevărată școală a criticilor de artă, paginile sale fiind o prețuită rampă de lansare a tinerelor talente.

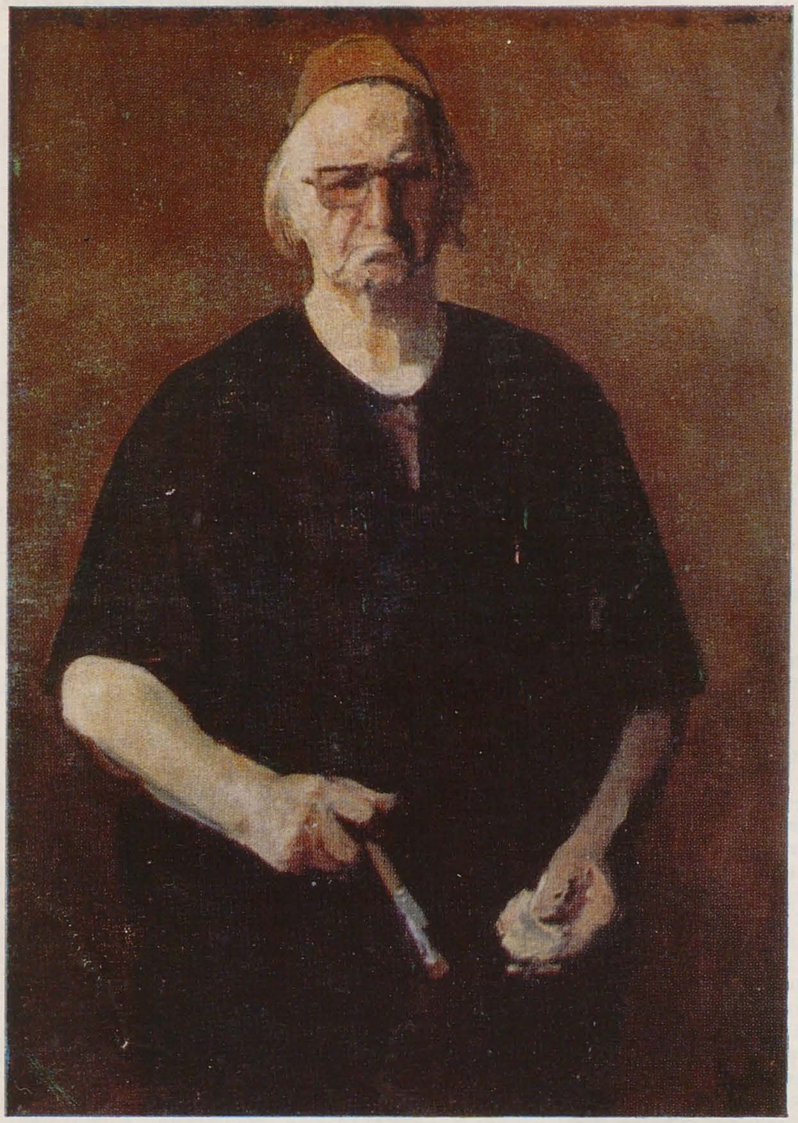
Toate aceste înfăptuiri și altele încă nu ar fi fost posibile fără existența unui climat propice emulației culturale, pe fondul marilor transformări politice și sociale din țara noastră. În acest an sărbătoresc, aflat sub semnul aniversării a patru decenii de la acel august 23 de hotărîtă răscruce istorică, rememorarea activității revistei ARTA operează și ca un bilanț al numeroaselor realizări din Uniunea Artiștilor Plastici. Oglindite în paginile revistei, aceste realizări dau temei convingerii că nici un efort nu trebuie precupețit pentru a duce și mai departe, pe noi trepte de desăvîrșire, creația artistică plastică pe care revista noastră înțelege să o servească cu devotament, în spiritul unei profunde angajări față de cultura românească, spre deplina propășire a societății noastre socialiste, pentru mai binele împlinirilor întregului popor.

VASILE DRĂGUȚ



https://biblioteca-digitala.ro

# la o aniversare



CORNELIU BABA: *Autoportret, 1982 (Galeria universală a Muzeului de artă din Sofia)*

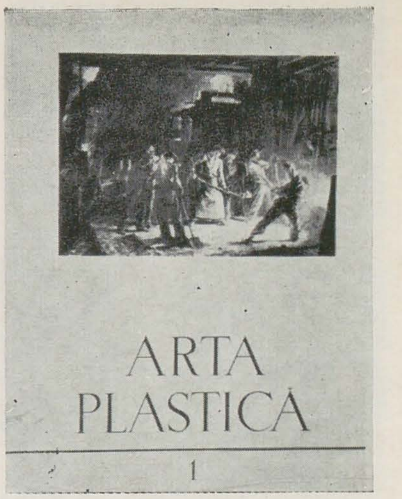
**Bolnav de pictură, turmentat incontinuu de neliniștea îndoielilor și a pretențiilor unui așa zis apogeu sau final, înconjurat de singurătatea de care am nevoie la această oră, doresc revistei « Arta » cu care am îmbătrînit alături, să-și continue apariția mulți ani de acum înainte în cea mai expresivă formă ce poate materializa iluzia prestigiului pe care nobila și bătrîna breaslă a artiștilor plastici caută să și-o întrețină și s-o onoreze.**

**Corneliu Baba**

**Prea puțin răspîndită — aș zice, ca orice obiect de lux —** Arta, **revistă lunară a Uniunii Artiștilor Plastici din Republica Socialistă România, a împlinit treizeci de ani de existență. În cadrul ei, mare in 4°, articole în plină pagină, pe două, trei și chiar patru coloane, toate de calitate, sînt adevărată școală pentru cine nu s-a inițiat încă în istoria artelor plastice și nu se ține în curent cu producția națională și internațională contemporană. Salut așadar acest eveniment festiv și urez colectivului redacțional, în frunte cu notoriul critic și istoric de artă Vasile Drăguț, aceleași mari împliniri în activitatea culturală.**

**Șerban Cioculescu**

**La aniversarea « Artei »**
**Faptul că revista « Arta » aniversează 30 de ani de la apariție se înscrie atît în continuitatea unei rodnice tradiții de valorificare a creației plastice, cît și în potențarea interesului crescînd al receptorilor de cultură pentru un impact tot mai vibrant, sub semnul originalității, cu farmecul** imaginii **în multiplele ei valențe estetice. Este și motivul pentru care o revistă precum « România literară » își innobilează paginile cu ilustrații după operele de artă publicînd, totodată, o cronică a activității plastice, tot mai viguroase, din patria noastră. Ca atare, e neîndoios că, într-o bună măsură, succesul revistei în rîndurile cititorilor se datorește tocmai acestei fericite alianțe între** textul **literar și** semnul **plastic în caleidoscopica lor desfășurare.**
**Urmărind sinteza în spirit analitic a vieții artelor plastice, « Arta » constituie un factor de creație a cărui dinamică stimulează**



https://biblioteca-digitala.ro

ceea ce e mai semnificativ în vasta sferă a frumosului, prin eflorescența talentelor, a modalităților de expresie, a culorii și formelor, a liniei grafice, a volumelor în spațiul mereu mai generos al privirii ea însăși creatoare. Cu atît mai intens, cu cît trăim în epoca dimensionării continui a «civilizației ochiului», într-o infinită efervescență a plăsmuirii de lumi interioare.
Asumarea frumosului prin artă și pentru artă este însăși finalitatea omului contemporan în conștientizarea perspectivei propriului destin. Contribuția de prim plan a revistei «Arta» în această nobilă îmbogățire a culturii noastre implică firesc și salutul sărbătoresc al «României literare». Vibrant.

George Ivașcu

Transmițînd felicitări călduroase colectivului redacțional al revistei ARTA cu prilejul fast al împlinirii a treizeci de ani de apariție, vreau să subliniez tendința sa constantă de a fi un sensibil instrument de detectare și de receptare a tuturor experiențelor și semnalelor estetice, al înfruntării vii de idei și căutări, din care se dezvoltă noi metode și stiluri, orientări spirituale care pot dimensiona și determina viitorul artelor, totdeauna umanist.
Aș vrea să remarc și acuratețea prezentării grafice, varietatea rubricilor, operativitatea imediată în consemnarea, comentarea și analiza critică a diferitelor evenimente de artă din țară și străinătate. Este evidentă pentru orice cititor atent, strădania colectivului redacțional în direcția afirmării celui mai onest spirit, de cercetare logică, argumentată, obiectivă, a complexului fenomen al artei și al creatorilor ei.

Alexandru Balaci

În diferite momente poți face unei reviste sugestii, chiar critici, dar într-o ocazie aniversară te simți îndemnat să apreciezi efortul peren pe care aceasta îl constituie, influența apariției sale.
Nu rămîn în afara convingerii că revista Arta însumează de fapt 30 de ani în slujba fenomenului artistic românesc, consemnîndu-i devenirile.
Am în față o scrisoare venită de peste hotare, de la un critic foarte activ în țara sa, binecunoscut și în afara ei (dacă nu greșesc, cel puțin o dată colaborator al revistei Arta). Din constatările și observațiile sale la ceea ce revista și-a propus să facă, se vede că îi urmărește numerele de multă vreme cu atenție.
Pentru mine revista nu se limitează la textul ei. Mai păstrez un material netipărit care incumbă febra redactării și căutării, o variantă vie și surprinzătoare a unui eseu critic referitor la preocupările mele, publicat în revista care pe atunci se numea Arta plastică.
Parcurg, în scopul «gospodăririi creației», o listă cu artiști clujeni, vizitați în 1981 la atelierele lor de către critici, la îndemnul aceleiași reviste Arta.
Realizez că în mod curent am cîte un gînd legat de revistă; știu, de pildă, că în zilele următoare tineri aparținînd cîtorva Ateliere 35 din țară vor solicita texte, opinii referitoare la critica de artă — care vor fi concentrate și difuzate în cadrul unei manifestări marcînd astfel cei 30 de ani de apariție a revistei.
Revista Arta ne-a comparat cu noi înșine, uneori cu ceea ce ar fi trebuit să fim.
Ajutînd la înțelegerea prezentului ne-a făcut să dorim cu mai multă concretețe viitorul și îi urăm să ne fie de folos.

Ana Lupaș

Un salut călduros revistei!
Se împlinesc 30 de ani de la apariția revistei ARTA a Uniunii Artiștilor Plastici. În decursul anilor ce au trecut această revistă a devenit propagatorul consecvent de o înaltă ținută politică și profesională a tot ce s-a creat mai valoros în arta plastică românească de-a lungul multor generații. Mulți dintre acei artiști plastici care acum trei decenii apăreau în paginile revistei ca tinere talente și debutanți, astăzi sînt personalități de frunte ale plasticii românești contemporane. Mulți dintre acei tineri critici și istorici de artă care atunci își publicau primele lor studii în revista ARTA, astăzi sînt reprezentați de prestigiu ai istoriei și criticii noastre de artă. Datorită unor valoroase și, în aceeași măsură, inimoase colective redacționale, revista ARTA și-a cîștigat un bine meritat prestigiu național și internațional, făcînd cunoscut tuturor cititorilor săi, atît din țară cît și de peste hotare, patrimoniul cultural artistic național, preocupările în realizările artei românești.
Astăzi revista ARTA, cu un conținut deosebit de bogat și de variat, conștientă de menirea artei în societatea României socialiste, constituie o oglindă fidelă a vieții culturale artistice din țara noastră, reprezentînd un important mijloc de cunoaștere și propagare a operelor artei plastice contemporane, inspirate din grandioasele transformări și realizări ale patriei noastre socialiste.
La această dată a aniversării sale, țin să aduc un salut călduros revistei ARTA, entuziastului și valorosului ei colectiv redacțional, dorindu-i cît mai multe apariții de succes spre îmbogățirea vieții culturale a societății României socialiste.

Paul Erdös

La aniversarea a 30 de ani de existență și mai ales de neîntreruptă apariție periodică (lunară), revista Arta are dreptul la recunoștința noastră, a tuturor celor pentru care arta plastică românească înseamnă un domeniu preferențial de expresie, o dovadă a înzestrării excepționale a poporului nostru cu darurile mărturisirii de sine pe calea muzicii optice, a culorii și luminii, a masei, ponderii, volumului și a direcțiilor grafice, vectoriale, ce organizează spațiul nostru, pe cel vizual și pe cel trăit.
Sîntem mîndri să fi avut (pe ici pe colo) unele mărunte merite în alimentarea revistei cu idei și cu materiale critice, de sorginte cerebrală, filosofică uneori, dar izvorîte și din vibrațiile inimii noastre, care bate mai frumos și mai bine la regăsirea constantelor stilului propriu nouă, românilor, adică la recunoașterea, prin artă, a identității specifice a modului nostru propriu de funcționare spirituală. Punîndu-le în valoare, aceste constante, « Arta » devine un punct important în metabolismul organismului social de azi și — nădăjduim — și de mîine.

Ion Frunzetti



https://biblioteca-digitala.ro

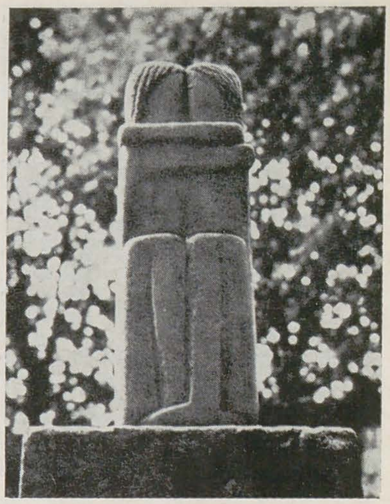
**La o aniversare**

. . . treizeci de ani! Înseamnă mult, înseamnă puțin, asta se va vedea mai tîrziu. Oricum, este un prag important în viața unui om, un prag ce desparte, ca o cumpănă a apelor, torentul tinereții de calmul undelor maturității. Dar ce înseamnă pentru o revistă care poartă, ea, oameni, oameni diferiți și imagini ale oamenilor despre oameni, acest **moment** de cumpănă? Înseamnă o limpezire a privirii și a gîndului, pentru că o revistă ca revista ARTA este o PRIVIRE și un GÎND la care adaug acum gîndurile mele bune la aniversarea ei.

Modest Morariu

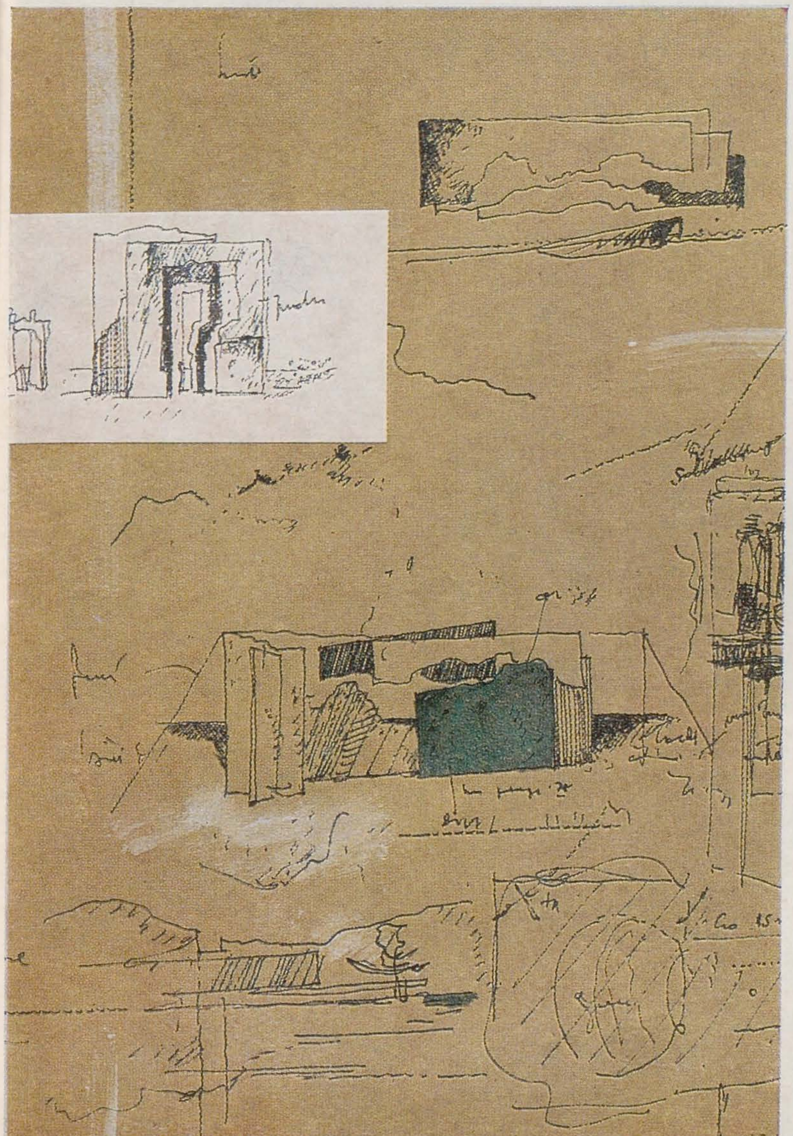
Urăm revistei Arta tot ceea ce se poate ura unui colectiv competent, care de treizeci de ani pune în valoare cu inteligență și dragoste tot ce e mai interesant într-o lume a harului, acolo unde frumosul se zbate — deseori cu succes — să se confunde cu binele.

Ecaterina Oproiu

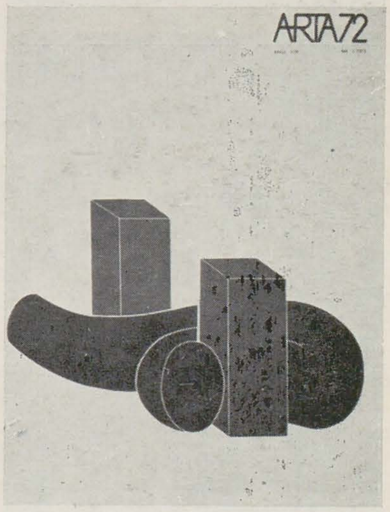


La aniversarea revistei, salut strădania cu care-și propune a releva rosturile adînci ale fenomenului artistic, deschiderea ce o are spre cîmpurile cele mai diverse ale artelor plastice, spre cele mai diverse și autentice aventuri ale spiritualității contemporane. Salut calitatea și densitatea informațiilor, reperelor culturale, pe care fiecare apariție le poartă către cititorii săi. Felicitîndu-i pe realizatori, urez revistei « Arta » viață lungă și o imagine la înălțimea misiunii pe care și-a asumat-o!

Paul Bortnovschi



*PAUL BORTNOVSCHI: Desen*



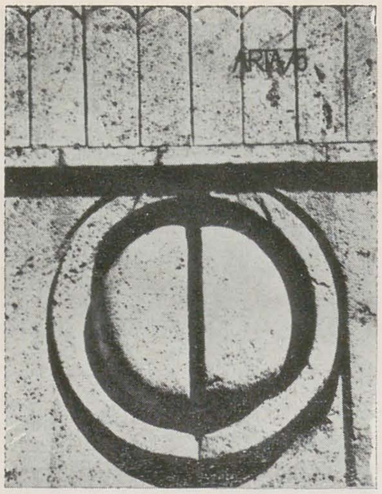
Voința artiștilor plastici de a avea o revistă, care să oglindească prestigios activitatea lor, a fost mereu susținută de critici, cu întregul lor elan, luptînd cu greutăți de toate naturile.
Trebuie să le mulțumim pentru zelul lor și mai ales pentru străduința de a consemna toate genurile artistice, cît și diversitatea stilurilor personale, valori care dau profil estetic celor trei decenii sărbătorite acum.
Caracterul revistei de album, substanțial ilustrat cu reproduceri bine selecționate din operele artiștilor, o situează la nivelul celor mai aspectuoase publicații cu profil plastic.

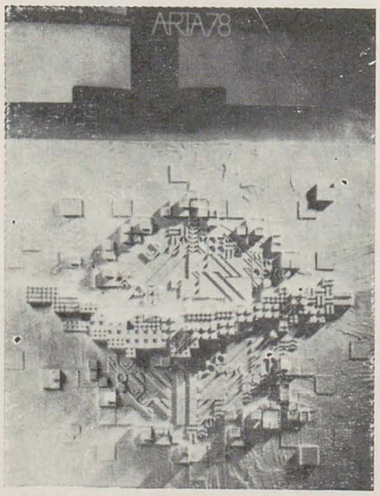
Este un succes, un mare succes editorial și redacțional, pentru care felicităm sincer actuala redacție, în prim plan, cît și conducerea U.A.P., susținătoare constantă a revistei.

Ion Vlasiu

Iată-ne cu revista Arta la o aniversare. De ani își caută aripile și hrana în plăsmuirile noastre, ale artiștilor. Uneori își ține cîntarul în cumpănă, alteori ne aruncă în năvoadele unor mari speranțe. Chiar dacă nu ne dăruiește un

https://biblioteca-digitala.ro






monument nemaivăzut, ea înscrie în timp cu strădanie, cu rîvnă ceva din spiritul, din avîntul ca și din cețurile proprii. Putem s-o «fluierăm», dar trebuie s-o și prețuim, ca pe o «foaie de învățătură» ce se vrea, și mai ales să ne străduim să-i îndestulăm rodul cu suflul nostru cît mai tînăr și cît mai proaspăt. Răsfoind-o aruncăm cu ochii pe ogorul cel mare al artei românești. Există în alcătuirea ei și tragere de inimă și bucurie și dragoste și lumină și chiar ceva imponderabil . . . Se desprinde din multele ei numere un glas al inimilor, un glas al oamenilor care fac artă.
Îi urăm să trăiască pentru a fi așa cum o visăm, o întruchipare a unui ritm alert, a unor mari și centenare împliniri. Se țes în paginile revistei fericite reușite și duioase înfrîngeri, căci e normal să fie așa.
Răsar din paginile ei cînd prezentul, cînd trecutul, cînd ceva din orizonturile spre care tindem. Mă interesează mai ales forța, ambiția de a fi și nouă și revoluționară în România socialistă.
Aș vrea ca această revistă să ne vorbească cutremurîndu-ne, să lucreze ca un vulcan de lavă ce dă glas celor mai aprinse gînduri ale artei, delicatelor bijuterii ale artei plastice românești.
Numai succese și strălucite bilanțuri în anii care vin!

**Brăduț Covaliu**

Trei decenii. Revista **ARTA** a trecut un prim examen, acela a apariției an de an, cu continuitate. Pentru a construi, pentru a scrie un temei, este nevoie de un oarecare răgaz. Și în acest răstimp, a sporit cuprinderea ei: incursiuni în atelierele de creație, prezentarea taberelor de vară, cronica expozițiilor, jurnalul galeriilor, retrospective ale unor personalități, componente și concepte ale artelor românești de-a lungul epocilor, creația populară, restituiri, participări la manifestări peste hotare, oaspeți din alte țări, dezbateri, cărți-idei-reviste.
Pentru cunoașterea «artelor frumoase» alături, firește, de operele în sine, se rînduiește cu materiale de referință strict necesare, revista **ARTA**.
Consultarea studiilor, eseurilor, cronicilor . . . demonstrează că **ARTA** polarizează în jurul ei pe creatori, pe critici, istorici și esteticieni, care, împreună, prin desen, culoare, volume și cuvînt își însumează contribuțiile pentru a individualiza artele contemporane sau pentru a înțelege și desluși evoluțiile altor etape.
Ca în toate judecățile despre oameni și fapte, timpul va confirma, va schimba sau va nuanța, va urca sau va coborî — opiniile, evaluările, analizele și concluziile exprimate în paginile revistei. Dar dincolo de controverse și deosebiri, firești de altfel, rămîn precumpănitoare în aceste pagini, gîndul și strădania pentru măiestria profesională, singura care duce spre un rezultat de durată. După cum, prezentarea grafică și ilustrația se situează pe treptele de sus ale publicațiilor de acest profil.
Sînt tot atîtea temeiuri care ne dau încredere și ne îndeamnă — pe noi cei de astăzi sau pe urmașii noștri — să ne dăm întîlnire cu **ARTA** în următoarele ei decenii.

**Dinu C. Giurescu**

după 30 de ani
Pentru mine, revista **ARTA** este o ființă. Îi doresc viață lungă!
Este ființa care respiră adînc aroma din grădina artelor plastice.
Îi doresc seninătate!
Este ființa cuvîntătoare care singură deține în limbajul ei timbrul tăcerii. «Despre ceea ce nu putem vorbi trebuie să se tacă . . .» a spus un înțelept (L. Wittgenstein) și a avut dreptate.
În individualitatea ei, opera plastică impune liniște și simplul gest indicator: iat-o! Rostirea tăcerii se identifică acum cu truda hermeneuticii de a face individualul comunicabil.
O felicit și îi doresc înălțarea prin profunzime.
Este ființa care ne-a primit cu răbdare și nobilă generozitate între brațele deschise ale paginilor ei. Așa am devenit un tăcut . . .
Îi mulțumesc!
Ne bucură împlinirea celor 30 de ani.
Dar luată izolat, durata «30 de ani», în ordinea timpului cultural, înseamnă că ființa care s-a născut a trecut cu bine din faza de «tîrîtor» spre aceea de «cățărător» . . . s-a dezvoltat, a crescut și deci: moment festiv.
Cu ființa **ARTA** însă, lucrurile nu stau așa. Ea are nu numai un «ieri», un trecut, are o istorie. Este istoria Sophiei, a înțelepciunii teoretice în plastica românească.
Acești 30 sînt ani de vulcanică învolburare de idei, ani de voluptuoase contemplări și prudente valorizări, ani de fertile îndoieli, perisabile așteptări și hotărîte orientări, sînt anii de impetuoasă deschidere ai maturității culturale.
În misiunea ei, îi doresc rotundă reușită!

**Anton Dâmboianu**

ANTON DÂMBOIANU /aprilie 1984.

Împlinirea a 30 de ani de la apariția primului număr al revistei «Arta» ne prilejuiește, nouă, tipografilor de la «Arta Grafică» o dublă satisfacție: de a vă transmite călduroase felicitări și urări de noi succese și, în același timp, de a aniversa 30 de ani de cînd revista vede lumina tiparului în unitatea noastră. În virtutea acestei vechi colaborări îi dorim «La mulți ani».

**Ing. Sorin ALBAIU**

Pornind de la un domeniu de specialitate — estetica și critica artelor plastice — revista «Arta» pune în lumină, cum nu se poate mai frumos, uriașa forță de generare a acestuia. Astfel, zborurile curajoase către cele patru zări ale gîndirii (avînd ca solidă platformă de pornire artele cele mai adînc împlîntate în existent) sînt mereu încununate de cea mai modestă și în același timp gravă răsplată a artistului, reflectînd la atelierul său: roua înălțimilor. Cele mai calde gînduri la treizeci de ani de la apariție și un amical salut făuritorilor ei.

**Aurel Stroe**

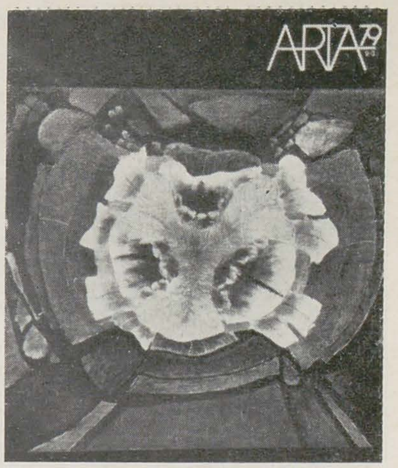
Încercînd să deapăn firul vremii dinspre azi spre primii din cei treizeci de ani de cînd stau în preajma revistei **ARTA** am realizat deosebirea de ritm între cultural și biologic pe răstimpul unei vieți. S-au perindat, rînd pe rînd, imaginile revistei ca format și tipăritură, ca problematică și dezbatere, precum și icoanele celor ce i-au dat chip și făptură, ascultînd la semnele vremurilor. **ARTA** oglindește în lunga ei « colecție » un fragment, mare, din istoria, nu numai de artă, a României contemporane, revista reprezentînd, fără îndoială, o sursă de primă mînă pentru oricine ar încerca să scrie despre devenirea românească de după cel de al doilea război mondial. Operele de artă și modul cum au fost ele prezentate și comentate de-a lungul celor treizeci de ani în revistă sînt repere sigure pentru definirea evoluției noastre spirituale.

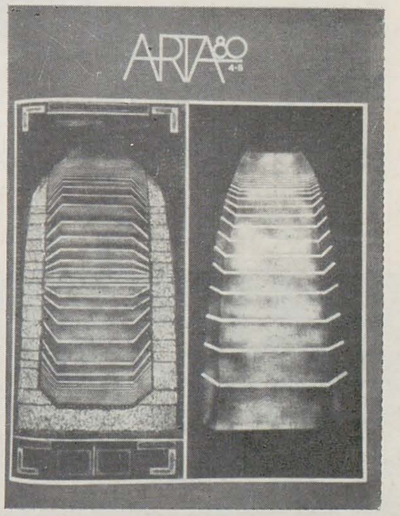
Receptacol sensibil al vieții artistice românești, **ARTA** a înregistrat fidel nu numai lunga succesiune a imaginilor artistice ci și puternicele curente determinante ale desfășurărilor sociale din acești ani, curgerea lor paralelă fiind în fond istoria noastră concretă. Revista a fost un pol constant al frămîntărilor obștei artiștilor plastici, reflectînd biruințe și umbre, dînd seamă de existența și soarta operelor de artă dar și de viața ideilor artistice și a gîndirii noastre critice. S-au perindat în paginile ei forme și tendințe din cele mai diverse ale artei, cernîndu-se de-a lungul celor trei decenii, prin sita fină a criticii de artă, realitățile ce constituie azi partea cea mai bună a colecțiilor de artă modernă românească. În același timp **ARTA** a fost mereu în unison cu lumea largă a artei de pretutindeni, prezentînd, cînd a fost cazul, confluențele fertile ale artei românești cu largile deschideri din alte părți. Am regăsit de aceea, răsfoind colecția, o surprinzătoare, prin competență și acuratețe, enciclopedie a artei universale în conexiune cu relațiile și realitățile românești, privite toate în lumina istoriei noastre. Treizeci de ani înseamnă o generație pe scara biologică a omului, o viață de om adică, înseamnă în același timp treizeci de generații de artiști, ieșiți de pe băncile școlilor noastre superioare de artă, care generații au trecut toate prin paginile acestei reviste, acum venerabile, de la cei foarte tineri, acum treizeci de ani, maeștri recunoscuți azi. Impresionantă succesiune de valori a artelor plastice românești, **ARTA** a înfățișat totdeauna și interferențele acestora cu celelalte arte, ale cuvîntului, sunetului și mișcării. După cum nici un colț de țară unde mijea speranța unui cenaclu sau pulsa o filială U.A.P. nu a rămas neoglindit în paginile ei. Prin structura ei complexă și în același timp clară de astăzi, **ARTA**, număr de număr, este o publicație de referință pentru arta și gîndirea critică plastică românească, în special, și pentru spiritualitatea românească în general.

**Paul Petrescu**

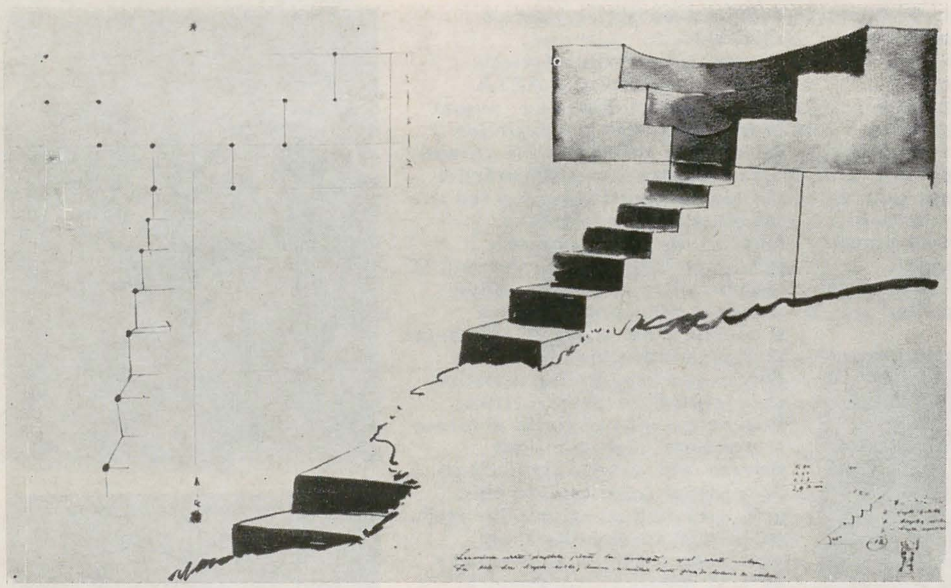
## Premiul revistei „Arta" pe '82: ION DUMITRIU

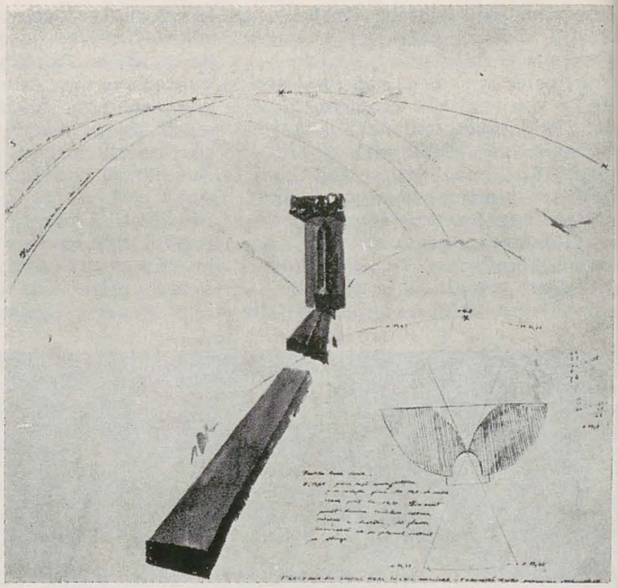
*1. ION DUMITRIU: Car*
*2. ION DUMITRIU: Arhitectură*



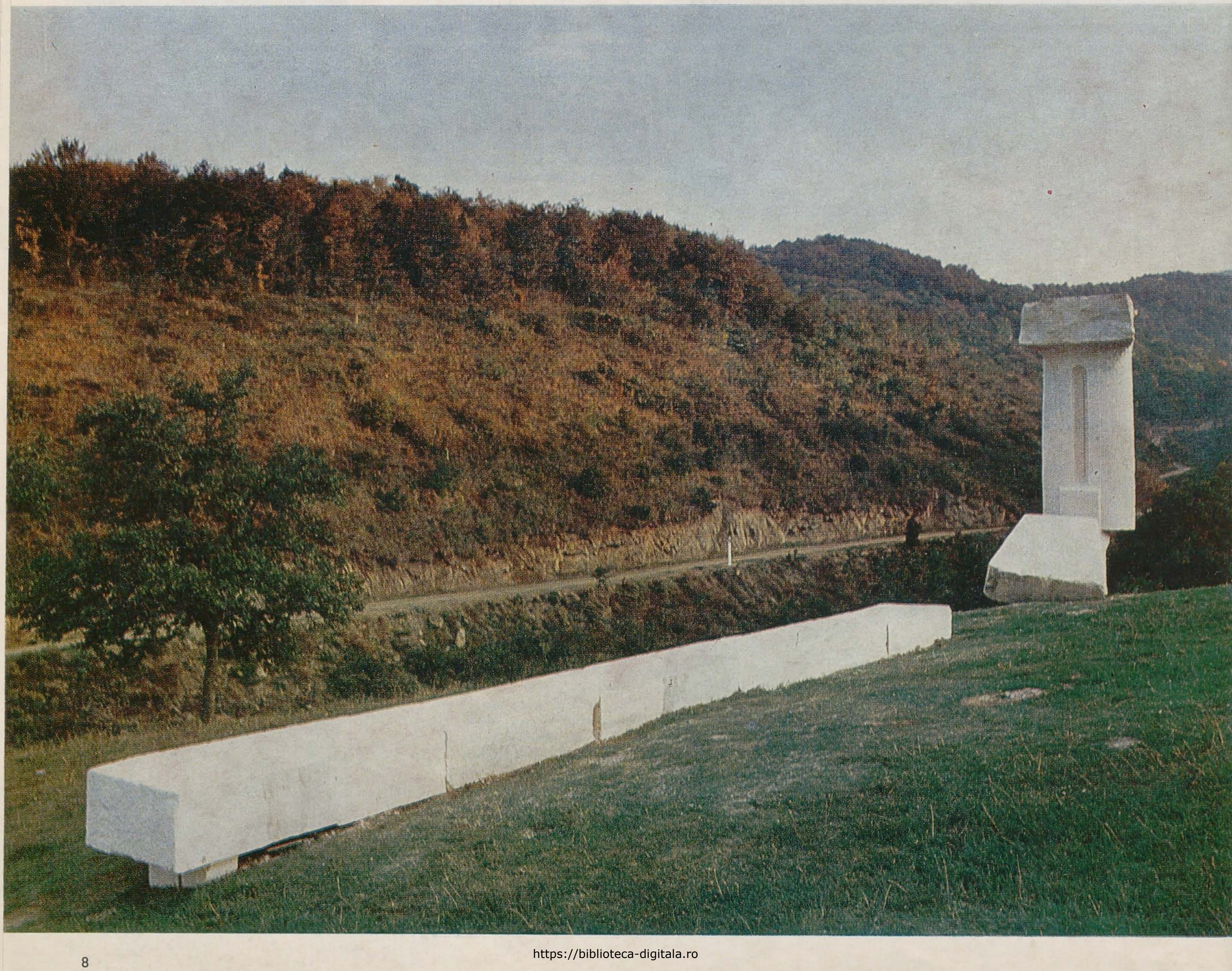
https://biblioteca-digitala.ro





premiul pentru artă monumentală '82: MIHAI BUCULEI

1. MIHAI BUCULEI: *Sanctuar, proiect*
2. MIHAI BUCULEI: *Fereastră pentru pomenirea străbunilor, proiect*
3. MIHAI BUCULEI: *Fereastră pentru pomenirea străbunilor, 1982*





https://biblioteca-digitala.ro

# ion vlasiu

vasile drăguț

Cu mulți ani în urmă, într-o casă de prieten, am văzut un mic tablou cu trandafiri albi. De o rară puritate, albul petalelor transfigurate de mîngîierile de taină ale penelului, exprima o stranie forță, un neobișnuit amestec de asprime și tandrețe. Am contemplat îndelung micul giuvaer de pictură și — pentru că nu cunoșteam monograma desenată ca un triunghi secționat în două — am întrebat cine este autorul. Așa am făcut cunoștință, pentru prima oară, cu o lucrare de Ion Vlasiu. Era în casa lui Marin Ciortea, la Copșa Mică, iar pe fereastră se zărea un voinic cal sur, cu numele de Lucian, amintind că fusese botezat de poetul Lucian Blaga, căruia îi apăruse cîndva ca un mînz săltînd în joc. Nu peste multă vreme, l-am întîlnit pe Ion Vlasiu în persoană și nu pot uita surpriza de a constata că autorul acelor trandafiri de incandescentă lumină lăuntrică este un bărbat voinic, puțin cam colțuros, uneori aspru și tăios în vorbire. Cu vremea, prima impresie a cedat locul unei afectuoase admirații pentru omul acela cu sufletul cald, doldora de amintiri și de zîmbete, pentru artistul năzdrăvan și multilateral care a știut să se rostească deopotrivă de răspicat în sculptură, pictură și în proză.

Și acum, iată-mă în situația de a-l omagia pe Ion Vlasiu cu prilejul retrospectivei organizată la sala Dalles, expoziție care o continuă pe aceea de anul trecut de la Tîrgu Mureș și care marca împlinirea vîrstei de 75 de ani, vîrstă ce pare incredibilă dacă este să-l judecăm pe artist prin neistovita sa tinerețe, prin proteica sa capacitate de creație. Încerc să-mi imaginez zîmbetul său în acest moment de încurcătură și mă bucur să știu că, oricum, în strălucirea zîmbetului nu se amestecă nici o undă de maliție.

Numărîndu-se printre cei mai importanți artiști contemporani, Ion Vlasiu este, înainte de toate, exponentul unei admirabile biografii, istoria vieții sale începută la 6 mai 1908, în satul Lechința, de pe Mureș, fiind străbătută de firul roșu al perseverenței în muncă și luminată de aspirația statornică și mistuitoare pentru frumusețe. O frumusețe care nu s-a consumat niciodată doar în planul esteticului și care — în consens cu modul țărănesc de înțelegere — implică neîncetat valorile morale și ordinea socială. Deși a plecat din sat, studiind artele plastice la Tîrgu Mureș și Cluj, Ion Vlasiu a rămas legat, pînă în adîncurile ființei sale, de lumea cîmpiei transilvănene, purtînd cu sine doruri și spaime, basme și năluci, dar, mai ales, o aprigă dorință de a face dreptate celor istoviți prin suferință. În mîinile sale lemnele încep să strige, zvîrcolirea lor avînd nu o dată tensiuni de coșmar, iar piatra se înfioară de istorii ce nu pot fi rostite, dar care lăcrimează prin chipurile eroilor martiri în ale căror trupuri sîngerate s-au adunat suferințele toate. Sculptîndu-i pe Horea, Cloșca și Crișan — cărora le-a închinat și un memorabil monument din Cluj — Ion Vlasiu nu a lucrat ca un amator de efigii istorice. Pentru el figurile moților răsculați au avut întotdeauna valoarea de simbol al devenirii întregului popor flămînd de dreptate și tocmai de aceea sentimentul trăit cu fiecare sculptură de evocare este atît de intens. Și tot el a fost un statornic interpret al figurii lui Mihai Eminescu, a cărui rază de lumină a încercat să o urmărească, făcîndu-l vizibilă și altora, întru exaltare a năzuințelor spre desăvîrșire. Între acești doi poli de nobilă atracție, opera lui Ion Vlasiu a crescut măiastră, cu o excepțională putere de a încorpora tradiția și a o face înțeleasă prin limbajul viguros al unui artist căruia experiențele expresioniste i-au fost, nu o dată, de folos.

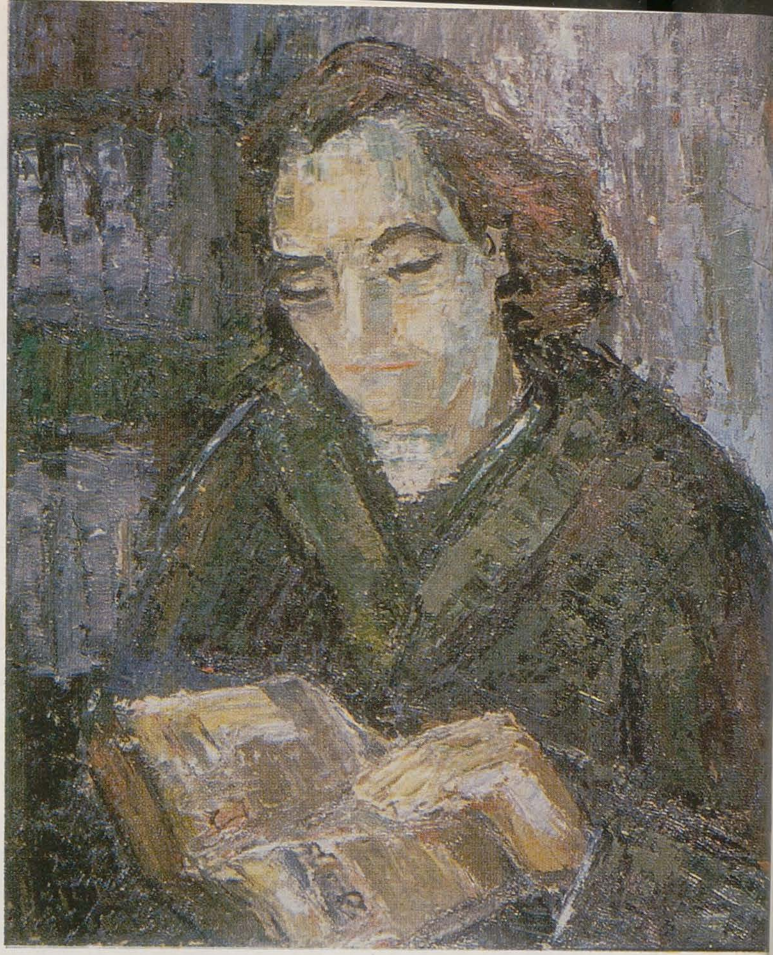
Un popas mai îndelung în ampla expoziție retrospectivă organizată în sala Dalles e în măsură să înlesnească vizitatorului interesat cunoașterea de ansamblu a operei de plastician a meșterului Ion Vlasiu și, odată cu aceasta, descifrarea principalelor coordonate ale universului său mental. În memorabila sa scriere autobiografică *Am plecat din sat*, Ion Vlasiu evocă spaimele și vedeniile sale de copil sensibil la tot ceea ce natura plăsmuise în jurul său, în Lechința natală, în Ogra bunicilor, pe valea Mureșului molcom, cu cețuri și răchitișuri. Mai tîrziu, în anul 1932, un magazin de mobilă din Tîrgu Mureș găzduia prima expoziție de sculptură a tînărului artist, cele mai multe lucrări prezentate atunci fiind mărturii ale dialogului neîncetat dintre artist și mediul natural, în ale cărui lemne și pietre se deprinsese să recunoască plăsmuirile fantasticului popular. Cioatele buburoase de răchită și de plută s-au transformat în « efigii » ale ielelor și balaurilor din basmele copilăriei, stimulînd imaginația și oferind repere pentru o nouă treaptă a fantazării. Într-adevăr, artistul matur nu se mai mulțumește cu simpla joacă a « vedeniilor »; el o îmbogățește cu datele istoriei, știind că multe figuri mărețe ale trecutului nu mai pot fi evocate decît în ipostaza lor legendară. Și astfel, prin intervenția abilă a sculptorului, unele cioate au fost transformate în posibile efigii ale lui Zamolxis, Deceneu, Homer — efigii afective, fără valoare documentară, dar învăluite în aură de legendă și încărcate de povestiri.

Dar dialogul sentimental cu natura nu se reduce la *lemne*, căci Vlasiu « vede » pretutindeni, regăsindu-se pe sine, cu lumea sa de gînduri, în pietrele de rîu sau în concrețiunile cu forme stranii, cîteva intervenții ale daltei fiind îndestulătoare pentru a individualiza o formă pînă atunci indiferentă. Pe traseul care l-a condus de la mediul dendromorf la opera de expoziție, Ion Vlasiu s-a întîlnit firesc cu experiențele cioplitorilor țărani, cu înfăptuirile de artă populară. Spre deosebire de Brâncuși, atras cu precădere de aspectele arhetipale și de abstracția fundamental-simbolică a artei populare, Ion Vlasiu a urmărit reevaluarea conținutului narativ și a ritualului de trecere. Lucrări ca *Paradis terestru* sau *Coloană cu păsări* — particularizate și prin folosirea policromiei — adaugă valențe noi universului artistic făurit de Ion Vlasiu, demonstrînd, odată mai mult, vocația sa de povestitor.

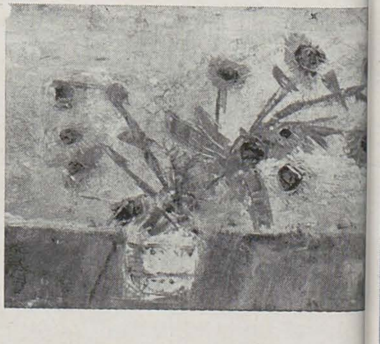
Un capitol important al expoziției, cu lucrări de sculptură și de pictură este alcătuit din portrete. În cadrul acestui capitol pot fi identificate mai multe teme de preferință, a căror repetată abordare a sfîrșit prin a stabili adevărate trasee sentimentale în creația artistului. O temă centrală este aceea a geniului care în opera lui Ion Vlasiu se identifică cu Mihai Eminescu, considerat totodată ca simbol nepieritor al poeziei. Fie că este vorba despre portrete de evocare efigiatică, fie că este vorba despre interpretări libere, de tipul « Luceafărului », Eminescu din portretistica lui Ion Vlasiu este lesne de recunoscut, atît prin referirea directă la documentele autentice cît, mai ales, prin vibranta evocare a elanului romantic propriu marelui poet. De fiecare dată, construcția formelor, modelajul atent și calitatea suprafețelor lasă să se întrevadă respectul și dragostea cu care Ion Vlasiu

https://biblioteca-digitala.ro

s-a apropiat de ilustrul său model, efortul făcut de sculptor pentru a găsi echivalențe plastice înaripatului verb eminescian.
O altă temă a portretisticii privește permanența frumuseții. Cu o remarcabilă varietate a mijloacelor utilizate, Ion Vlasiu surprinde frumusețea copilăriei *(Sanda* și *Marinel)*, gingășia unui chip de fată *(Ioana mică)*, delicata personalitate a unei studente *(Studenta*, ceramică), transfigurata strălucire a unei mirese *(Mireasa*, alabastru). Intrată de multă vreme în conștiința artei contemporane românești ca un adevărat simbol al frumuseții feminine, *Mireasa* trebuie considerată ca fiind o nobilă emanație a tradiției, figura ei încorporînd substanța poetică din « Nunta Zamfirei ».
O altă temă caracteristică a portretisticii lui Ion Vlasiu ilustrează dialogurile culturale pe care artistul le-a avut cu contemporanii săi. De o notabilă forță de sugestie sînt busturile *Perpessicius*, *Bacovia*, *Sadoveanu*, de asemenea portretul pictat al poetului *Tudor Arghezi*. Disponibilitatea sensibilă și știința interpretării, a convertirii valorilor psihointelectuale în materiale și structuri plastice adecvate i-au îngăduit lui Ion Vlasiu să surprindă cu acuitate reperele definitorii ale personalității portretizate, lucrările sale întrunind virtuțile convingătoare ale operei de artă și, deopotrivă, comentariul critic privind eroii analizei, respectiv reprezentării. Tocmai datorită acestui mod de înțelegere a artei sale, portretul lui Perpessicius nu este doar o admirabilă evocare a marelui critic literar și eminescolog, ci și o convingătoare efigie a savantului în general.
Deși lăsată la urmă, poate cea mai caracteristică temă a portretisticii lui Ion Vlasiu este aceeia a povestitorului. Reperul esențial al acestei teme este Ion Creangă, personalitate cu care artistul are numeroase elemente de convergență. Asemenea marelui povestitor din Humulești, Ion Vlasiu a rămas legat, prin toate firele ființei sale, de lumea satului natal prin intermediul căreia a avut revelația întregii existențe. Ca om dăruit cu harul de a vedea, Ion Vlasiu a povestit mereu despre fantasmele iscate din cioate și din pietre, a povestit despre locuri și oameni, despre iubiri și pasiuni. Alături de operele sale literare, operele sale pictate sau sculptate conțin un bogat conținut memorialistic, narează cu voluptate despre întîmplări demne de amintire, despre trăiri unice, invită la meditație și la reverie. În expoziție numărul autoportretelor — uneori șarjate — este destul de mare, figura artistului intervenind în compunerea simezelor ca un memento: « acesta sînt eu, aceasta este lumea mea ». Povestitorul simte nevoia să fie cunoscut și să « vorbească » direct ascultătorilor, respectiv privitorilor săi. În legătură cu acest mod de comunicare, pe cît de subiectiv, pe atît de deschis și angajant, poate fi mai lesne înțeleasă întreaga operă artistică a lui Ion Vlasiu, cu precădere pictura. Într-adevăr, Ion Vlasiu nu pictează cu obsesia unui anumit limbaj, cu anumite formule omologate de vreun curent sau altul. Pentru el pictura este un mod de comunicare direct și necontrafăcut prin intermediul căruia transmite idei despre oameni sau despre lucruri. De aici decurgînd un mod quasi-expresionist de exprimare, formele fiind obligate să se supună modului impus de artist. Se cer amintite pentru prospețimea notației naturi moarte ca *Pepene și cucuruzi*, *Patru lalele galbene* sau cîteva dintre peisajele de pe valea Bistrei *(Bistra la rărituri)* al căror verde crud traduce fără echivoc bucuria vegetației proaspete echivalată ca dorul de a fi al pictorului însuși. În peisajele de la Bistra și din țara moților se descifrează o profundă dragoste de oameni și locuri, caracterul confesiv rezultînd atît din alegerea motivelor cît mai ales din interpretare.
Poate că mai caracteristice pentru pictura lui Vlasiu sînt acele mici compoziții de idee, lucrări de voită ambiguitate, în a căror imagine pretrăită se recunoaște imediat dubla față de scriitor și de pictor a autorului. Romanticul portret *Peregrinul transil-*



*1. Eminescu*
*2. Munții Apuseni*



*3. Țăran*
*4. Sat*
*5. Flori*

*p. 11*
*1,2 Coloane cu păsări*



https://biblioteca-digitala.ro

van, cald omagiu adus lui Ion Codru Drăgușanu, este un exemplu prețios pentru acest tip de interpretare, dar încă și mai semnificative sînt lucrările din ciclul *istoric* (*Eroii de piatră, Jurămîntul*, sau acelea din ciclul *În spațiu și timp* (*Moartea geniului, Abisala, Pe apele Stixului, Nevermore*).

Nu fără intenție am lăsat la urmă acel capitol al expoziției care prin intermediul schițelor de idee, a machetelor și fotografiilor evocă activitatea lui Ion Vlasiu ca autor de monumente. Urmărit fără încetare de ideea luptei pentru libertate, artistul a revenit statornic asupra acelor eroi din istoria poporului nostru care întruchipează mai convingător această idee și nu pare surprinzător că dintre toți cei mai aproape de suflet i-au fost moții martiri Horea, Cloșca și Crișan. Simbol al suferinței și năzuinței spre mai bine, simbol al omului din popor care nu vrea să mai îndure nedreptatea, cei trei martiri ocupă în opera lui Ion Vlasiu un loc de excepție. Imaginile făurite de-a lungul anilor pun accentul tocmai pe realitatea simplă și dureroasă — chipurile eroilor nu prezintă niciodată forme, atitudini sau accente retorice. Dimpotrivă, ele sînt caracterizate prin cumințenia țărănească a gestului, prin cuviință, fiind totodată crestate de suferința care nu este numai a lor. Monumentul realizat la Cluj-Napoca ar fi trebuit să încununeze anii lungi de meditație asupra temei, dar, din nefericire este grav dezavantajat de inabila sa amplasare într-un spațiu aglomerat și lipsit de perspectivă, ceea ce pune sub semnul întrebării competența urbaniștilor responsabili. Mai amintim aici monumentul *1907* de la Băilești (jud. Dolj) și monumentul *Libertății* de la Blaj, opere de referință nu doar pentru creația lui, Ion Vlasiu, ci și pentru întreaga statuarie contemporană românească.

Expoziția de la Dalles cu care Ion Vlasiu a dăruit viața culturală a capitalei în acest sumbru februarie lipsit de soare este un eveniment de referință care prilejuiește omagierea unui exemplar slujitor al artei, căruia — noi cei din redacția revistei ARTA — îi datorăm mulțumiri și pentru tot ceea ce a făcut pentru ca publicația noastră să intre pe făgașul firesc al menirii ei.

# artistul și vîrsta de aur

## horia horșia

A trecut o jumătate de secol — cu vîrstele de bronz, de argint și de aur ale unei vieți de bărbat — de cînd Vlasiu a deschis la Tîrgu Mureș prima sa expoziție de sculptură. V-ați fi putut închipui atunci, maestre, cum va fi sărbătoarea dumneavoastră de astăzi, într-o zi de mai, cînd, după calendarele imemoriale ale ritmurilor aceluiași soare răsărind la Lechința, la Ogra, la Bistra, turmele oilor purced spre pășunile din munți?

(. . .)

Ce s-ar mai putea spune nou, inedit, original, după ce cu o jumătate de secol în urmă profesorul Eduard Pamfil a afirmat cu autoritate că *există un specific Vlasiu, definit de stăpînirea suplă și profundă a materiei în drumul ei de organizare în formă*, sau, după ce spusese cu patru decenii în urmă Tudor Vianu, acest dialectician al antinomiilor, cum *că, de la Medrea și de la Demian, Ardealul nu a înfățișat României darul unei arte mai seducătoare decît arta lui Vlasiu, în care forța și delicatețea pecetluiesc un act unic.*

Ce aș mai putea adăuga, apoi, caracterizării omului și operei pe care o făcea la începutul anului 1944 Nicolae Argintescu Amza: *temperamentul domnului Ion Vlasiu este dramatic, profund dinamic, uneori elocvent și de o dîrză reto-*

https://biblioteca-digitala.ro

*rică, alteori de un lirism de cîntec gingaș cu spaime de vis și unduiri de leagăn.*

(. . .)

Ion Vlasiu însuși mărturisea: *am privit natura — care se mișcă cercuită de legi tăinuite în esența lor și pe care artistul le descifrează — ca pe un maestru, dorind să înțeleg felul său de interpretare. Structuri, forme, culori, ritmuri se oferă ca un alfabet primordial . . . Este în piatră o veșnicie împăcată; să poți așeza un sens omenesc în acest destin al pietrei, să întrevezi în tăcerea ei profundă forma unor idei care înfruntă timpul . . . Inteligența plastică a naturii s-a întrecut pe sine făcînd arbori; privindu-i am fost tulburat, am fost tulburat de viziuni spațiale neobișnuite, proprii basmului. Fantezia este îngăduită artistului, iar lemnul se oferă generos pentru toate aventurile.*

(. . .)

Debutul, mai întîi al sculptorului, și apoi instaurarea rapidă a operei și a omului în conștiința artistică și civică a societății românești i-au asigurat acestei importante componente a personalității complexe ale lui Ion Vlasiu locul în cultura noastră. Scriitorul, este adevărat, laureat al Academiei după apariția primului volum, pictorul, deși remarcat încă de la debutul parizian a releva un talent personal, au rămas să-l secondeze pe sculptor. Și e destul de dificil a nu accepta autoritatea unuia dintre cei mai avizați exegeți, profesorul Frunzetti, care afirmă că *impulsurile către o artă a gestului larg și tăios fac din arta lui Vlasiu o limbă esențialmente sculpturală, fie că pictează, fie că narează în cuvînt.* Pe de altă parte, sculptorului i s-a reproșat prin anii '30 « modernismul » exagerat, sculptorul a fost catalogat prin anii '50, drept « formalist », și tot sculptorului Vlasiu i se recunoaște în sfîrșit, în deceniul șapte, calitatea de personalitate proeminentă a culturii contemporane românești. Dar poetica lui Vlasiu o vom putea înțelege în

plenitudinea ei numai dacă avem în vedere deopotrivă idealurile nobile ale sculptorului configurate în duritatea pietrei; ale scriitorului pentru care responsabilitatea cuvîntului scris este aceea a faptului trăit la înaltă tensiune etică și estetică; ale pictorului pentru care forma, lumina și culoarea dau universului artistic vibranta lui expresie. Universul lui Vlasiu, în devenire permanentă, vizează un prim țel: « drumul spre oameni »; în centrul universului se află creatorul în dublă ipostază, individualitate umană și ființă socială, uneori în conflict, năzuind spre un echilibru. Nu spre acceptarea unei împăcări oricum tributară resemnării, ci un echilibru capabil să asigure un al doilea țel: încorporarea în operă a istoriei, a legendei, a mitului. Astfel, experiența de viață a artistului și experiența milenară a unei colectivități constituite în națiune alimentează ardent procesul creației unei personalități care-și afirmă originalitatea substanțială străduindu-se să transforme lumea conform idealurilor de adevăr, de dreptate ale spiritului

*p. 12*
*1. Perpessicius*
*2. Mireasa*
*3. Mihai Eminescu*
*4. Stihie*
*5. Pădure*

*p. 13*
*1. Iancu, Bărnuțiu, Bălcescu*
*2. Horea, Cloșca și Crișan*



https://biblioteca-digitala.ro

uman. Să transforme aceste idealuri în realitate obiectivă.

(. . .)

În același timp, se poate spune că în arta lui Vlasiu opera este « facere » care pe parcursul execuției dă la iveală și modul ei de creștere și implică participarea autorului pînă la identificare. De unde acea ardere intensă a cărei forță emoțională îl captează și pe privitor. Surprindem sau încercăm să surprindem, în fiecare imagine, factorii determinanți care au acționat cu necesitate asupra reușitei imaginii și atunci bogăția și diversitatea operei ne dezvăluie consecința țelurilor urmărite de-a lungul anilor numeroși, a acelui prim țel: « drumul spre oameni » (. . .)

* Extrase din salutul rostit la 20 mai 1983, la deschiderea retrospectivei Ion Vlasiu, Tîrgu Mureș; titlul aparține redacției.

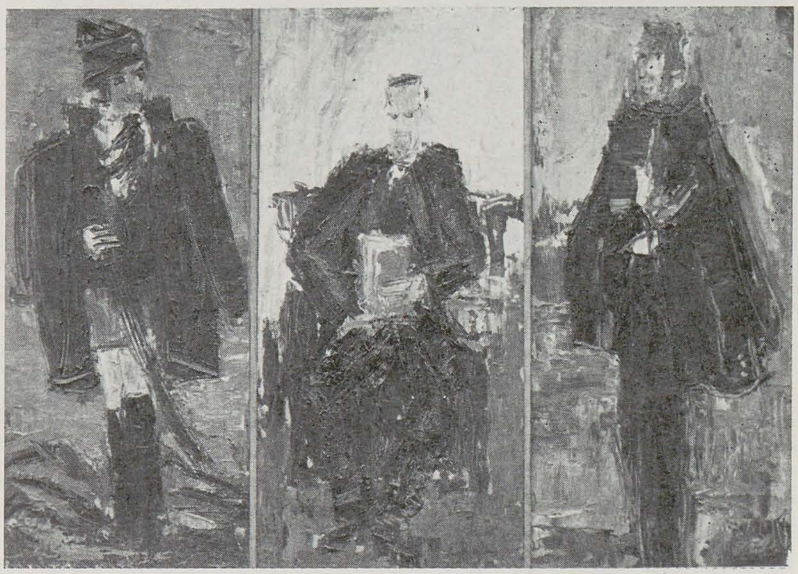
# instinctul jocului

## mihai drișcu

Pînă în prezent, comentatorii artei lui Ion Vlasiu au spus lucruri importante mai ales în legătură cu registrul său grav și cu atenția sa la valorile perene.

Dar dintr-un portret integral Ion Vlasiu nu putem omite o altă constantă, și anume *instinctul jocului*, improvizația ludică realizată cu o siguranță picassiană în sensul atît de celebrei formulări « eu nu caut, eu găsesc ». Putem spune că *găsirea eficace* este o particulară formă de prescurtare a muncii artistice, este lenea de randament ridicat a marelui harnic Ion Vlasiu.

De altfel, această găsire eficace îi este caracteristică încă în perioada începuturilor din deceniul patru. De la dadaiști la suprarealiști, estetica « obiectului găsit » are, în arta secolului XX, o îndelungată tradiție. « Găsitele » lui Ion Vlasiu sînt întîmplări, jocuri ale naturii la care sculptorul are de adăugat colaborări minime, tocmai actul găsirii este acela care asigură semnătura de artisticitate în cazul unor pietre expresiv șlefuite sau a unor crengi spectaculos contorsionate. Cooperarea cu « mama natura » este primul semn al unei sensibilități de *artist modern primitivizant*. (Încercăm acum și o lectură inversă, din perspectiva actualului interes internațional pentru neo-fovi, pentru așa-numita « pictură violentă » și pentru autorii de « instalații » provizorii).

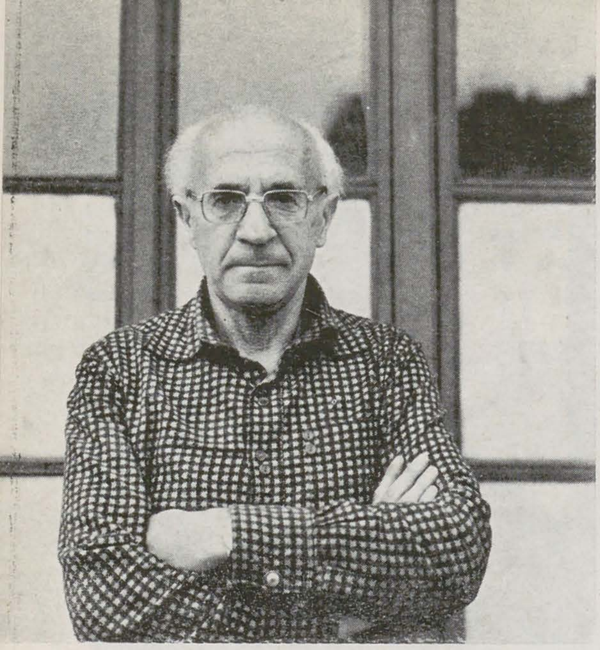


Un grup numeros din ciclul « Fantezii rustice » — îmbinări din lemn traforat, colorate sau nu — « Păsărar », « Coloana cu păsări », « Ursitoare », « Biblică », « Ielele », « Păcală și Tîndală » se leagă, în creația lui Ion Vlasiu, de atît de evocatul recul al lui Gauguin:. « M-am întors departe în trecut, mai departe decît caii Partenonului . . . pînă la dada-ul copilăriei mele, bunul căluț de lemn » sau de acea *relaxare a voinței*, care, scrie Klee, « îngăduie copiilor să vadă în lumile care s-au deschis și în care nu poate privi oricine ».

Interesează în aceste lucrări — construcții de unelte, ustensile primitive ale jocului, realizate cu o siguranță grăbită, « dintr-o suflare » — efectul lor de contur, plan, masă și culoare, tipul de schematizare drastică, simplificarea tehnică, omisiunea detaliilor, suprimarea nuanței, evidentul interes pentru aspectul plat și decorativ, întărit de ritmică. Prin limbajul cantitativ — piesele sînt multe — se creează ambiența provizorii simple, spirituale, vesele, chiar agresive în vitalitatea lor. Ca și Dubuffet, de exemplu, autorul nu este preocupat nici o clipă de ideea dacă « obiectele » sînt urîte sau frumoase. Ele își manifestă cu entuziasm mai mult decît curiozitatea față de desenele copiilor, ale acelora care nu au învățat niciodată să deseneze (așa numita pictură populară), dar și față de soluțiile artelor considerate cîndva exotice.

A nu te referi numai teoretic la intenția lui Baudelaire în legătură cu « copilăria regăsită după plac », sau la cunoscuta maximă a lui Brâncuși « cît nu mai sîntem copii sîntem deja morți », ci a le asuma în concretul practicii artistice, așa cum face Ion Vlasiu, este, fără îndoială, o dovadă de maximă tinerețe creatoare.

(text citit la emisiunea radio « Ce e nou în arta plastică românească » din 21 februarie 1984)



cronica

# vasile kazar

## olga bușneag

Retras de peste un deceniu în marea lui obsesie — desenul, *Kazar* a lucrat îndîrjit, într-un spirit de dăruire totală. Expoziția de la Dalles, care derulează filmul acestei munci desfășurate în singurătatea eremită a atelierului, conturează profilul absolut al unui maestru care poate sta alături de marii europeni ai liniei.

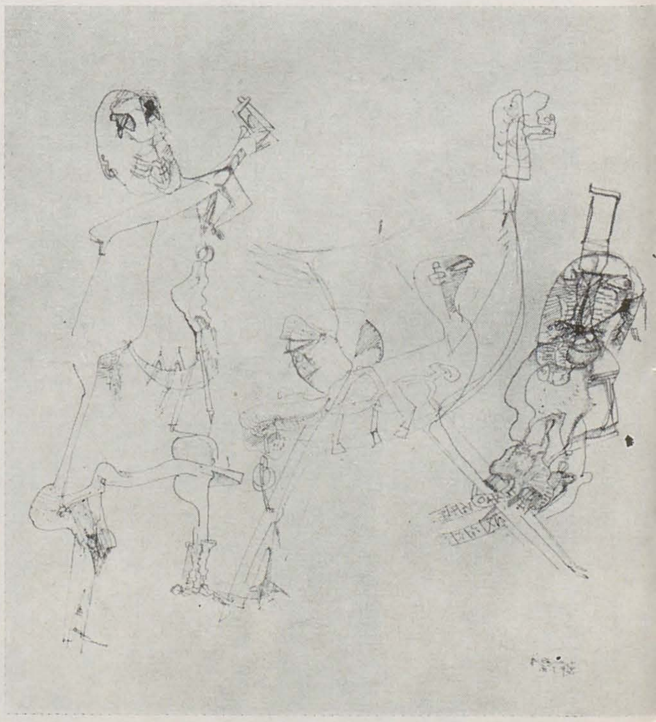
Explorînd, ca și Klee, autonomia expresivă a liniei, zona potențialităților ei pure, Kazar dă la iveală, odată cu bogăția virtualităților ei, conturul unui univers oniric și grotesc. Linia alunecă, vie, suplă, nuanțată, lină sau zbuciumată, la voia întîmplării; fluiditățile și avatarurile ei se organizează ca la îndemnul unor semnale secrete, ca într-un dicteu (dar cît de controlat totuși!) într-o « zidire de imagini », în care conjuncția emisiilor subconștientului cu practicile meșteșugului este inextricabilă. Evenimentul fundamental al discursului plastic pare a fi *momentul apariției*, al emergenței liniei (« Cînd încep, nu știu ce-o să iasă » — mărturisea cîndva artistul). Desenul, « muzică a memoriei », muzică a straturilor abisale, continuă visul interior, al cărui inefabil și mister linia încearcă să le palpeze. Construcțiile lui Kazar impun în primul rînd ca « fapte plastice », prin calitatea expresivă și neistovita forță născocitoare a liniei, prin varietatea tipurilor ei, prin profunzimea tonală a negrurilor și capacitatea generatoare de climat a culorii; prin echilibrul și acuretețea paginii, prin discreția savantă cu care « meseria » introduce ordinea în dezordinea visului, în nebulozitatea stărilor crepusculare. Aventurile liniei actualizează posibilitățile de ființare ale unui cortegiu de obiecte bizare și personaje stranii (făpturi interregnale, asocieri de bioforme și mecanoforme, hibrizi rezultați prin altoirea pe silueta umană a unor fragmente de bestiar complex), care irup din zonele obscure ale psychei. În acest *univers pananimizat*, realul și irealul, aparența și substratul, revelatul și ocultul se întrepătrund. Fanatasticul apare ca imanență a realului (aici se vede cît de profund a mers artistul în înțelegerea mito-folclorului maramureșean), iar realul « tratat » și introdus în anume contexte, *se irealizează* (v. tire-bouchon-ul supradimensionat din « Doica broaștelor) ». Nivelul aparent, grotesc, și nivelul de profunzime, fantast-inițiatic, sînt solidare (grotescul manifestîndu-se aici ca « Empfrendung-distance », ca distanțare și detașare eliberatoare).

Elementele din realitate își au locul lor foarte special în compoziție, ele funcționînd ca simboluri și reorganizîndu-se într-o subformă chiar la nivelul inițial. Dinamica inconștientului aduce la suprafață, à son insu, elemente de ecologie maramureșeană (orice loc natal constituie o geografie mitică, observă Mircea Eliade) sau din realitatea imediată a atelierului de la Curtea Veche, elemente încorporînd nostalgii sau contradicții existențiale. Sînt reiterate obsesiv ustensile țărănești, fragmente de ambianță rurală (talanga, scăunașul-trepied, ivărul, ușa, poarta, gardul și scara de lemn, butura, cuțitul ș.a.), instrumente muzicale arhaice (lăuta, țitera, ocarina), elemente de ritual (lumînări, chei, lacăte, foarfece, masca ș.a.) și de faună fabuloasă (broască, șarpe, pește, cîine ș.a.) sau obiecte și fragmente din mediul apropiat (arcade, clopotnițe din preajma Curții Vechi, lăzi de ambalaj, greutăți de cîntar ș.a.). Uneori, izolat într-un colț al paginii, figurează neajutorat și stingher, un pui cu gît golaș. Ca o emblemă.

Totul — obiecte sau făpturi, reale sau plăsmuiri ale imaginației — se încarcă cu intenționalități ambigui, devine semn al unei arătări sau ascunderi. Pe măsură ce fabulația pare a explicita ceva, ea devine mai criptică, conform dialecticii hierofaniei (v. Mircea Eliade). Și tocmai această dinamică paradoxală a imagisticii incită, provoacă spectatorul, care uneori poate descoperi acolo ceea ce însuși artistul ignoră. Legitatea care dirijează lumile paralele ale lui Kazar este *metamorfoza*, legitate care se manifestă la toate nivelele. Ea se traduce prin modificarea continuă a formelor, prin transmutarea regnurilor și degradarea materiei. Făpturile sînt mutilate sau se dezintegrează sub presiunea unor forțe necunoscute, oameni-roboți, cu miini și picioare din ștacheți de gard sau capete aviforme, par supuși unei macerări insidioase, formele se dizlocă, materia intră în putrefacție. Totul pare maculat de o vină, totul pare « legat », « ferecat ». Chiar Thanatos își arată umbra ei noptatecă de călăreț apocaliptic. Desenele lui Kazar par o *exorcizare* a acestei dezintegrări ontologice, a « vrăjii » și morții, un adevărat « descîntec de alungat urîtul ».

Descifrăm în ciclurile ultime (1974—1983) (de observat că titlurile unor serii ar putea fi extinse asupra întregii producții — « Secțiune în vis », « Metamorfoze », « Ciudatele vedenii », « Străvestiri ») o problematică de tip existențialist, o adevărată meditație asupra vieții și morții, Kazar transgresînd totdeauna orizontul văzutului.

Manifestarea din sala Dalles a demonstrat un impresionant suflu creativ și o impresionantă unitate a producției de-a lungul unui deceniu. Lucrările se înlănțuie ca într-o Șeherazadă plastică; fiecare imagine o continuă, diversifică și îmbogățește pe cealaltă și toate par a fi contrase într-una singură. Odată cu excepționala tinerețe spirituală și putere plăsmuitoare a artistului, expoziția a învederat și rezonanța, forța de impact pe care grafica lui Kazar le-a avut asupra evoluției generațiilor de artiști din anii 60 și 70, generații al căror neuitat profesor a fost. Personalitate polarizantă, Kazar triumfă acum cu autoritatea unui *cap de școală*.





https://biblioteca-digitala.ro

p. 14

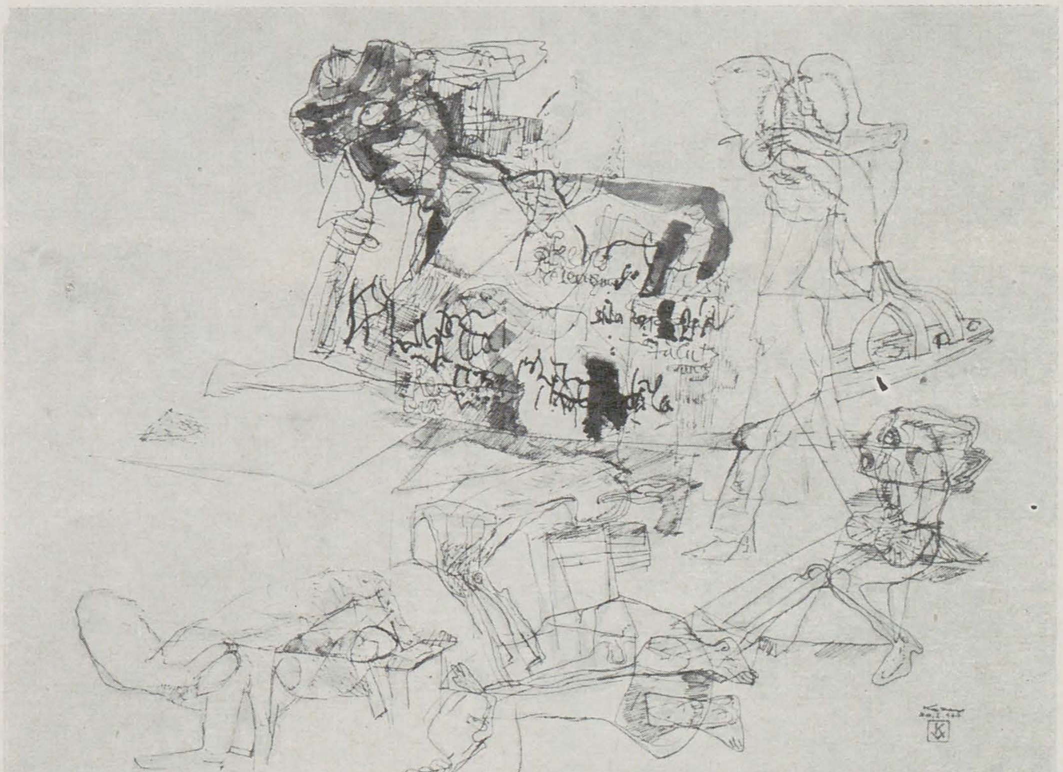
1. Ciclul «Apariția falselor cămile» 22 XII 1977

2. Ave XV, 18 I 1978.

# «trîmbele de vedenii» ale lui kazar

1. Lacustră, 1983

2. Steganografie, 20 I 1977



## mihai drișcu

Sub un titlu deloc întîmplător, împrumutat din Mateiu Caragiale, adun cîteva notații în legătură — mai mică sau mai mare — cu cele 148 desene expuse la Dalles, lucrări realizate în ultimii zece ani și alese din alte cîteva sute. (Nu intenționez aici o cronică, ci doar o primă înregistrare a tatonărilor preliminare în operațiunea atît de necesară de a merge de la suprafață către «centrul vital intern» al operei de artă, și aceasta printr-o listă de idei răzlețe — unele utilizate ca «prefabricate» — ce ține mai curînd de tactica din cunoscuta baladă, a «bate marginile», decît de vreo cale hermeneutică în analiza acestei *producții axate pe autor*).

Avem un exemplu de «solilocviu» ce se autoconstruiește, al unei personalități care se autoactualizează, cercetînd *articulațiile formante* ale operei, pe măsură ce o realizează (aceasta este, de altfel, o caracteristică, observă Angelo Guglielmi, a întregii *arte experimentaliste*).

*Permanenta emisie grafică* a lui Vasile Kazar face parte dintre creațiile de tip *vizionar*, după cunoscuta împărțire jungiană, ea unește lucruri reale și intenția subiectivă de urcare în «sfera nedeterminării», este rodul unor *introjecțiuni* și *proiecțiuni*, cum ar formula Mélanie Klein.

În *variabilele de autor* (insist asupra acestui lucru, deoarece în afară de cele oarecum «independente», aproape jumătate din lucrări sînt grupate pe cicluri — se înțelege că includerea lor într-un ciclu sau altul este o operațiune ulterioară experienței desenării, este un decret terminal — «Metamorfoze», «Înfățișări la Curtea Veche», «Apariția falselor cămile», «Ispitirile», «Datini», «Embleme posibile») se cere urmărită încărcătura asociativă în *dialectica interiorizării și exteriorizării*, porțiunile ce țin, cum spune Jaspers, de «legea zilei» și de «pasiunea nopții».

Faptul că o definiție a limbajelor de orice fel nu poate fi decît *genetică* a fost sesizat încă de Humboldt: limbajul însuși nu este o operă (ergon), ci o *activitate* (energeia) (s.n.).

Cred că îi este caracteristică lui Vasile Kazar o existențialistă (în sensul sartrian «Omul se inventează pe sine în fiecare zi»; s-ar explica astfel și insistența datărilor complete, ca în, risc o comparație banală, documentația stațiilor seismografice de înregistrare) *fascinație a actului* desenării, ca experiență expresivă a *posibilităților de materializare poetică*. (Exclud de aici împrejurarea că Vasile Kazar este, pe lîngă un bun cunoscător de literatură, și un interpret grafic al atîtor și atîtor poeți, de la Catul și Teocrit la Wilde și Rilke, întrucît «traducerile» sale poartă întotdeauna, și în cel mai înalt grad, specificarea individuală, *signatura* V.K., adică, așa cum spunea Fiedler, «suma tuturor factorilor de individuație existenți în operă, pecetea Persoanei sau a personalității prin care se exprimă un arhetip»).

Pentru Kazar, această atitudine esențială (= posibilitate de materializare poetică) a ajuns să capete sensul afirmației lui Hugo Friedrich: «Poezia devine o activitate care, foarte singuratică, își proiectează jocul oniric și muza magică într-o lume anihilată. Ceea ce exprimă poezia în ultimele straturi semantice sînt figuri și tensiuni abstracte, într-o infinită polivalență semnatică».

Evidenta «plăcere a textului» grafic este subordonată însă revendicării pasionate a *autenticității* (ca altădată Camil Petrescu, Vasile Kazar poate afirma «Eu nu pot vorbi onest decît la persoana întîi»), nealterată de codurile de reprezentare impuse de cultura plastică, de blocajele convențiilor cunoscute.

Pentru el, desenul este un *cîmp de realizare a intui-*

https://biblioteca-digitala.ro

ției — dacă datele reprezentării țineau, înainte, în destul de mare măsură, de domeniul « evidențelor », acum ele introduc, într-o experiență destul de indeterminată și oarecum involuntară, mai ales ceea ce « scapă » intersubiectivității, este secret, intim — aplicîndu-se « metoda de lucru » a inconștientului, conform unei estetici bazate pe *concentrare*, *deplasare* și *simbolizare* (am mai scris despre aceasta).

Dacă în hermeneutică înțelegerea are caracter de *proiectare* (sens, sună expresia intuitivă a lui Heidegger « înseamnă acel lucru de la care plecînd ceva devine inteligibil ca ceva »), înțelegerea « lumii lui Kazar cere și o altă formulare hermeneutică: « organizarea preverbală a simbolurilor are preponderent un efect de privatizare » (Erwin Hufnagel), altfel spus, *privatismul trăirii paleosimbolice*. Dincolo de prima lege a desenului, care pentru Kazar este « gîndirea trebuie lăsată să rătăcească în voie », se pot distinge unele pattern-uri de gîndire mitico-simbolică și magică.

În desenele lui Kazar simbolul expresiv nu este caracterizat de sobrietate semantică, ci dimpotrivă, de bogăție, de *variabilitate contextuală*, de ambiguitate semantică în orice context. (Se aplică aici observația lui Losev « fiecare semn conține într-o anumită măsură *germenele* unui simbol, iar acesta din urmă nu este decît un semn *potențat* » — sublinierile mele.)

În reprezentarea mitică, observă Cassirer « nu se reflectă forma obiectivă a lucrurilor, ci mai curînd forma operațiilor umane ». Îi este caracteristică autorului o zonă a impreciziei realitate-visare, ce presupune și *intricarea* activităților onirice cu memoria, cu plecări și reveniri, cu « dezalcătuiri » (cum numește Mateiu Caragiale dezagregările) și contopiri, cu asociații libere, cu lapsusuri și alunecări alternative spre o gîndire mixtă, conceptuală și perceptuală, adesea cu prevalența stărilor perc ptuale (colorarea apare în acest caz ca o formă de poetizare cantabilă, de muzicalizare). Din această activitate autoexpresivă nu lipsește *ambiguitatea* și *opacizarea* — cu misterul « lucrurilor părelnice » menținute « sub pecetea tainei » — specifice simbolismului ermetic.

*Lirica*, s-a spus, poate trata orice temă și sub orice formă; lirica este forma embrionară a tragediei. Lirismul lui Kazar și întîlnirea lui cu epistola horațiană populată de « visuri, viziuni magice, minuni, vrăjitorii, vedenii în noapte și alte străș-nicii . . . ».

# cum apar arătăniile

## dialog cu vasile kazar

### theodor redlow

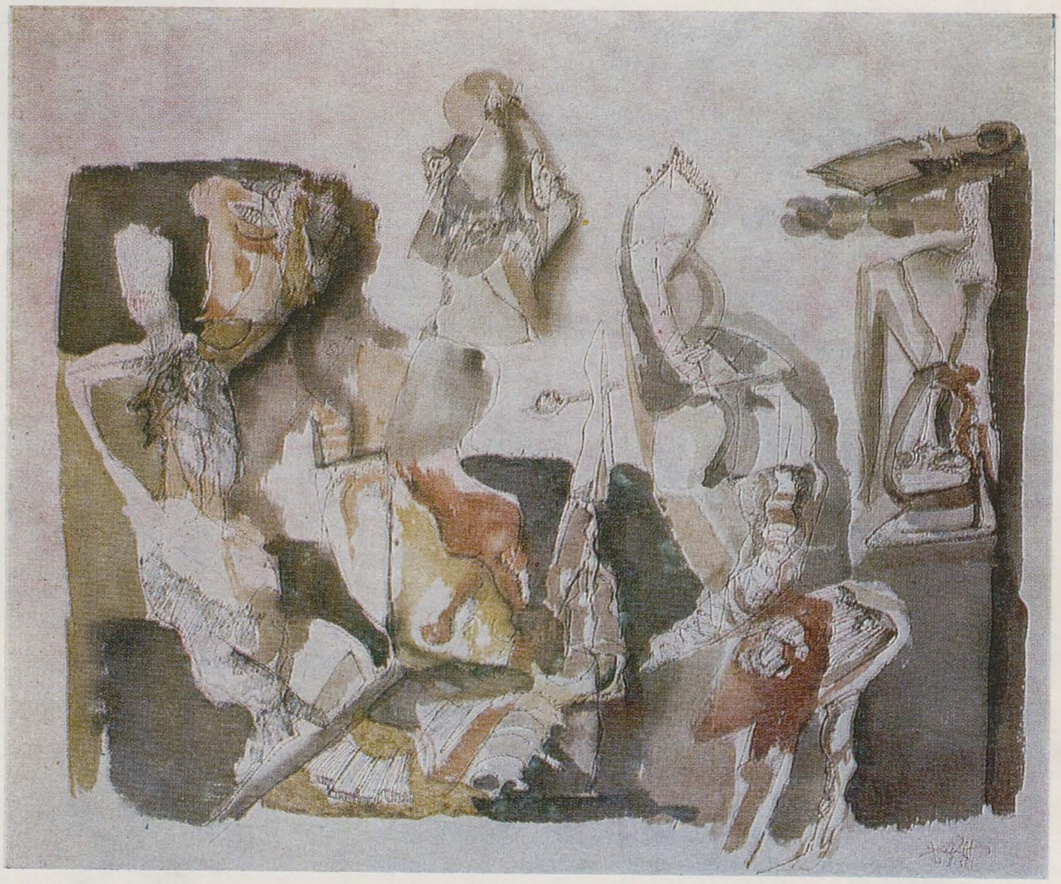
*— M-am întrebat adesea, în fața lucrărilor dumneavoastră, cine are întîietate în inițierea (declanșarea) procesului desenării: desenatorul, care vrea să-și întipărească reprezentarea mentală pe hîrtie, sau pagina albă, care nu numai că se oferă figurilor desenului, dar poate că le și suscită — un spațiu gol, fertil, însă și bogat în virtualități.*

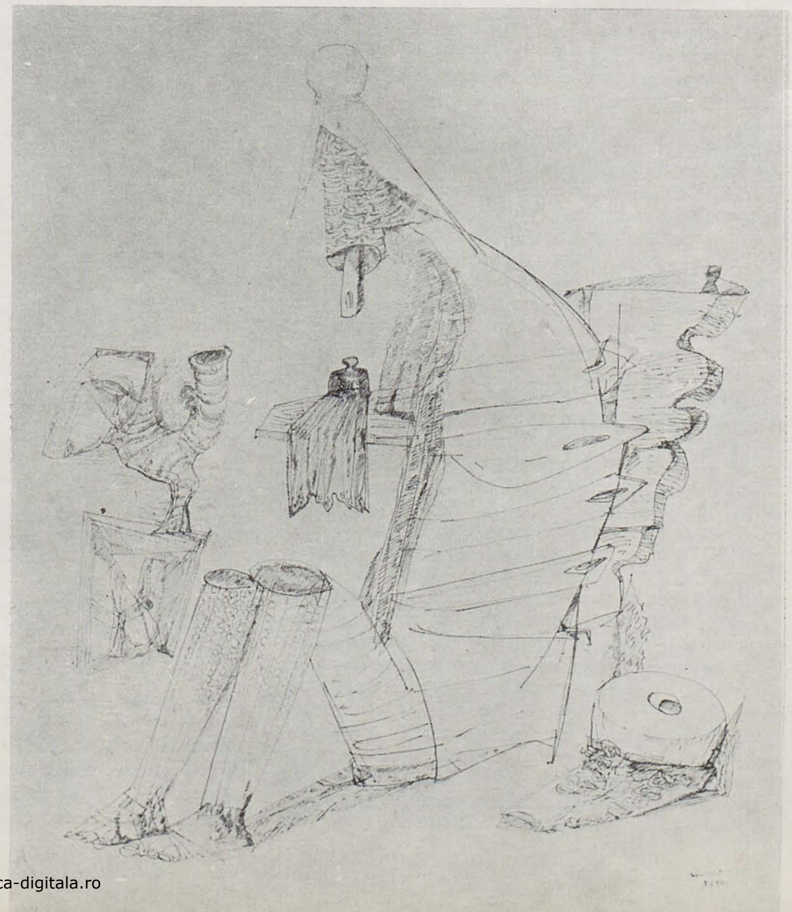
— Pagina albă este pentru mine însuși spațiul și, ca atare, ea nu este propriu-zis o pagină. Ea are o adîncime — aș putea spune chiar un abis, în care apar sau dispar figurile. Acest spațiu alb al hîrtiei este așadar un loc nu numai al apariției, dar și al dispariției imaginilor desenate; spunînd dispariție, mă refer la niște lucruri care s-au retras de acolo și nu mai sînt vizibile. În rest, caut să fac vizibil ceea ce se ascunde dedesubtul sau în spatele sau în interiorul formelor realității.

*— « Vreau să fac vizibile » . . . Aceasta ar putea însemna că refuzați să instituiți sau să impuneți: este ca și cum n-ați vrea să propuneți o viziune personală asupra lucrurilor și întîmplărilor din afară și dinăuntru (pe care să o oferiți privitorilor în mod mai puțin descriptiv și mai degrabă mărturisitor), ci în primul rînd să descoperiți, să aflați cîte ceva privind și ascultînd, lăsînd acest gol bogat și fertil al paginii să-și depene singur povestea. Cred că nu greșesc constatînd că desenele dumneavoastră au un pronunțat caracter narativ, nu însă și anecdotic. Și poate că nu este o poveste a întîmplăriior trăite sau aflate de dumneavoastră, ci este ceva din vechime demult petrecut, sau ceva ce nu s-a întîmplat încă: desenatorul — releu pentru captarea și transmiterea de mesaje.*

— Expoziția pe care am avut-o la sala Dalles mi-a permis să arăt un mare număr de desene și, în acest fel, să compun ceva, cum ați spus, ca un fel de narațiune continuă; de fapt, ceva întreg. Văzînd numai două sau trei sau chiar zece desene, acest lucru nu este evident. Cred că expoziția a făcut vizibilă o continuitate — nu a fluxului memoriei, ci a gîndului care creează, care caută să descifreze și să arate și alte fețe ale realității.

*— Da, acele înfățișări care au fost cîndva, întîmplările care s-au petrecut și s-au consumat, sau care*





1. Din ciclul « Înfățișări la Curtea Veche »
2. Pîndarul, 13 II 1976



https://biblioteca-digitala.ro

*încă nu au căpătat trup, încă nu au devenit faptă și pe care vă face plăcere să le prevestiți.*

— Cred că cele care s-au petrecut cîndva sînt impregnante în subconștientul nostru, mai bine spus în inconștientul colectiv, care apare în acele momente cînd se declanșează... Ce anume se declanșează? Aș putea spune creația, dar așa cum ați remarcat, eu nu le impun; sînt niște lucruri care cer ele însele să apară. De fapt este un fel de naștere. Toate apar sub o anumită tensiune, fără de care continuitatea actului de a desena s-ar întrerupe.

*— Desenatorul transcrie ceea ce i se spune, ceea ce trece prin el.*

— Bineînțeles că pe parcurs intervine rațiunea, care modifică și organizează lucrurile. Mă refer la ceea ce s-ar putea numi « știința de artă », și tot ce cunosc eu din acest « joc » al plasticității — o mulțime de corecturi care intervin pe parcurs. Este în permanență un fel de balans între toate acestea și ceea ce este oarecum apariție spontană și obligatorie, declanșîndu-se fără să știi cînd și de ce, în timpul executării desenului.

*— Să fiți oare, în această privință, martorul mirat și sfios al unor întîmplări care vă depășesc?*

— Chiar așa și este. Cîteodată, apariția unui anumit simbol pe hîrtia pe care desenez este pentru mine o surpriză. Am fost deseori surprins de apariția unor imagini a căror semnificație aveam să o aflu ulterior, citind diferite texte. Așa sînt formele de tip « yin » și cele de tip « yang », așa sînt imaginile care țin de simbolismul culturii populare — credințe, eresuri. Îmi aduc aminte că mi s-a întîmplat să lucrez un desen și, după aceea, am aflat de la o țărancă bătrînă că m-aș ocupa de un ritual de « legat și dezlegat »! Altădată, tot la Vadul Izei, vecina mea, privindu-mă îndelung cum lucrez, mi-a spus în cele din urmă: « Acuma înțeleg, dumneata nu desenezi, faci semne ».

*— Aceasta înseamnă că nu vă asumați cu bună știință o simbologie, că nu putem decela în desene o codificare prealabilă actului însuși al desenării.*

— Ele se pot însă decodifica ulterior...

*— Rămîne totuși întotdeauna o marjă a misterului și a mirării...*

— ... și cred că e bine să rămînă această marjă de mister. Cu toate acestea, desenele mele nu sînt de fapt încifrate.

*— Dacă nu sînt încifrate, ele sînt însă labirintice, și aceasta și pentru faptul că preferați (sau nu puteți altfel) să desenați într-un mod anticalofil și anticonfortabil: liniile, cel mai adesea frînte, aspre, tensionate, se complică și se întretaie, se întrețes în figuri care nu se constituie ca atare într-un raport net figură-fond, ci sînt mai degrabă niște apariții incomplete, care poate că au fost cîndva și s-au pierdut-degradat-descompus...*

— ... sau încă nu s-au născut...

*— ... exact, și atunci desenați posibila lor devenire. Aș vrea să precizez că atunci cînd folosesc termenul « figură » am în vedere formele în totalitatea lor, indiferent de caracterul lor « figurativ » sau « nonfigurativ », indiferent de ce reprezintă ele. În afară de ceea ce vine de departe și din adînc, din fondul acela al memoriei colective, dincolo și de rezultatele raportării imaginilor recepționate la propriile dumneavoastră imaginări și proiecții, se mai imprimă, cred, desenării și starea psihică de moment a desenatorului, care poartă atît pecetea datelor temperamentale cît și pe aceea a acumulărilor culturale.*

— E vorba într-adevăr, de redarea unor stări, care aduc însă cu ele și ceva din fondul memoriei...

1. *Din ciclul « Înfățișări la Curtea Veche », 15 I 1982*
2. *Din ciclul « Înfățișări la Curtea Veche »*

https://biblioteca-digitala.ro

— . . . a unor stări care mi se par dominante de asprime și discontinuitate, ca și cum am asista la o neîncetată și anevoioasă căutare. Desenînd, preferați instrumentele dure, care agresează hîrtia, nu o mîngîie: o peniță, o trestie ascuțită . . .

— . . . sau o puzderie, dacă știți ce înseamnă asta: cînd se melițează cînepa, cad bucăți care pot fi folosite și la desenat.

— *Moliciunile care apar în desene (tușele, urmele de pensulă, valorațiile) vin să dea cît de cît o sugestie de corporalitate, dar aceasta mi se pare a fi, pînă la urmă, secundară. Important este modul în care gestul desenării iasă pe hîrtie, cu asprime, o dîră sau o brazdă.*

— Vedeți, vorbind despre toate acestea cred că v-ați apropiat de aspectul liric al desenelor mele. Acest lirism — nu are importanță dacă este exprimat cu o trăsătură mai mult sau mai puțin aderentă la suport, conținînd sau nu o tensiune maximă — există în toate lucrările și el coexistă cu grotescul, care, în desenele mele, are un substrat tragic. Nu este vorba de un grotesc expresionist, ci de unul care poate să aibă și o notă de veselie. Îmbinarea de lirism și de grotesc este una din caracteristicile desenelor mele. Interesează mai puțin dacă ele sînt sau nu alcătuite din frînturi din realitate sau dacă sînt în întregime compuse, imaginate — nu cred că aspectul acesta este cel esențial, ci numai complexul lirico-grotesc.

— *Pe acest fond de lirism și de grotesc cu substrat tragic, ironia ar putea să aibă funcția unei măști de apărare, pentru a evita expunerea în public a duioșiilor care te pot face vulnerabil. Vă dezvăluiți și vă ascundeți, deopotrivă, desenînd. Spuneați că nu are importanță dacă linia este sau nu tensionată, dacă este incisivă sau lăsată să se plimbe liber . . . Cred că în demersul dumneavoastră grafic prevalează un tip de linie și de hașură și de pată care, energice fiind, nu vin totuși să impună paginii (acelui gol alb, numai aparent neutru și inert, al începuturilor), nu vin să impună un gînd, o voință de formă, un orgoliu de a vă arăta lumii într-un chip cît mai avantajos și mai demn de admirație, ci mai degrabă să smulgă fantasmele din golul nedefinit și colcăind de virtualități despre care vorbeam. De altfel, desenele sînt intitulate frecvent « arătănii ».*

— Le-am numit așa și cred că acest cuvînt vechi este mai potrivit decît « arătări ».

— *De fapt, dumneavoastră ne arătați niște arătănii.*

— Ele se arată și apar singure, fie că vreau sau că nu vreau eu.

*1. Din ciclul « Datini », IV*

*2. Măscăriciul și măștile dedublate*

*3. Sobor*

*p. 19*

*1. Secțiune în vis, I*

*2. Din ciclul « Înfățișări la Curtea Veche »*

*3. Ciudatele vedenii*



https://biblioteca-digitala.ro

*— Dar aceste fantasme își găsesc ele oricînd buna formă (bună, deși fragmentată și lacunară) sau trebuie să aștepți anumite clipe fericite? Sau poate că, desenînd și iar desenînd, cu obstinație, puneți de o parte și de alta a acestui drum al desenării ceea ce este tainic și expresiv și ceea ce este în prea mare măsură decis (închis deci) sau, dimpotrivă, neînchegat.*

— Nu știu dacă are vreo legătură cu ceea ce este tainic, dar, în orice caz, sînt desene pe care le distrug, în momentul în care mi se pare că a pătruns în ele ceva străin, ceva din exterior, care tulbură pornirea inițială — i se adaugă, o chinuie sau chiar o desființează. Spunînd «străin» și «exterior», mă refer și la concesiile făcute unor convenții și prejudecăți ale plasticii — compoziție, construcție etc. Există asemenea prejudecăți și eu socot că sînt destul de liber în raport cu ele.

*— Cred că aveți în vedere ceea ce este convenabil și confortabil, general acceptat înăuntrul convențiilor de atelier și mai puțin personal asumat. Să revenim, dacă vreți, la elementele de limbaj, de meșteșug, pentru a constata că, în ultimii ani, în desenele dumneavoastră intervin tot mai mult tușele și laviurile, modelările și chiar modulările prin culoare, conferind fantasmelor un anumit grad de corporalitate — ele ne apar mai puțin ca niște amprente, ne apar aproape ca niște trupuri care se nasc și emerg din golul paginii albe.*

— Asta ține de natura aparițiilor și a arătăniilor mele — cum le spuneți dumneavoastră, fantasme. Ele au devenit într-adevăr mai corporale, aproape ca niște realități și, de aceea, am simțit nevoia să-mi îmbogățesc mijloacele, introducînd culoarea. S-a petrecut astfel o înnoire și în partea lirică de care pomeneam mai înainte.

*— Mă gîndeam că, ani și ani de zile, aceste arătănii v-au bîntuit și v-au hăituit, iar dumneavoastră ați căutat mereu să le captați, să le capturați și să le prindeți pe cît se poate în chingi — a fost deci o luptă și o chinuire de o parte și de cealaltă — dar, pînă la urmă ați ajuns să vă familiarizați cu ele sau ele au început să vă accepte. S-a petrecut poate un fel de împrietenire, pe care o exprimă și difuzarea în pagină, prin tonuri și tente, a figurilor.*

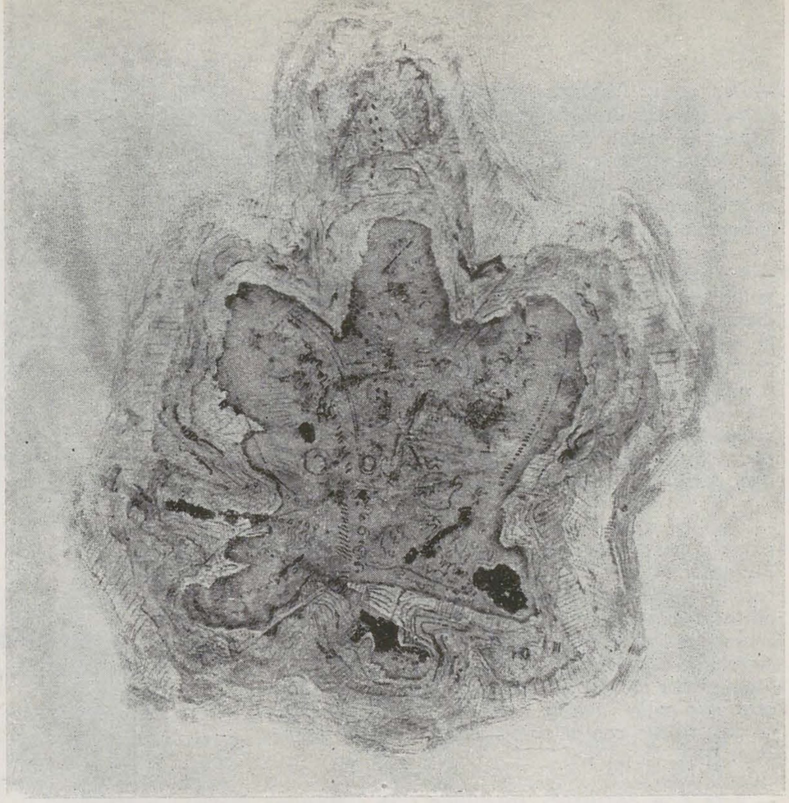
— Într-adevăr, este o ambianță mult mai cordială între mine și aceste apariții.

*— Ați devenit parteneri cu drepturi egale sau, poate, le-ați luat în stăpînire?*

— Sper că le-am luat . . . Viitorul este însă cel care va arăta dacă arătăniile renasc sau dacă nu cumva ele dispar și se dizolvă în această atmosferă cordială. Nu acest lucru este însă important, important e ce desenez mîine.

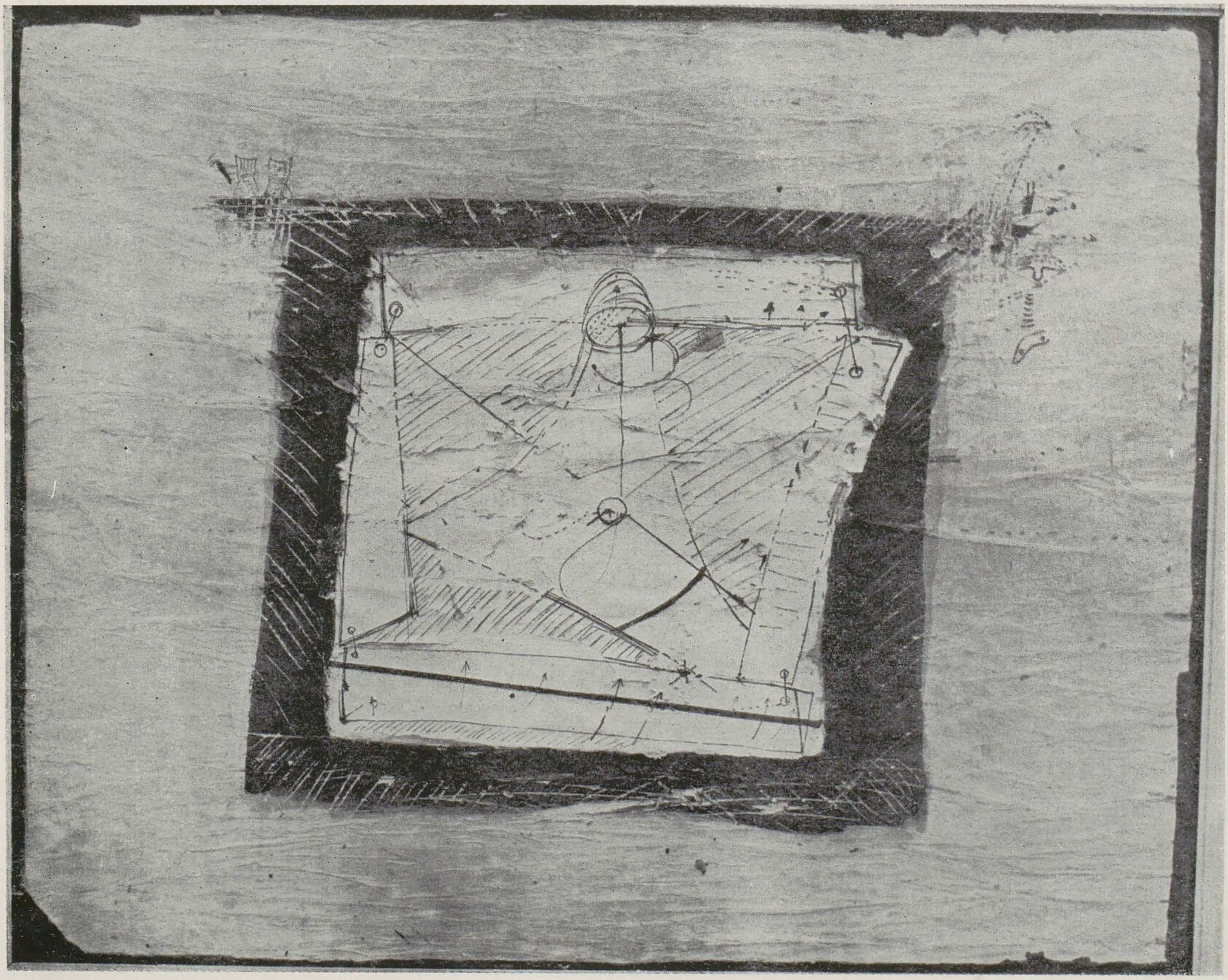
https://biblioteca-digitala.ro

# george filipescu



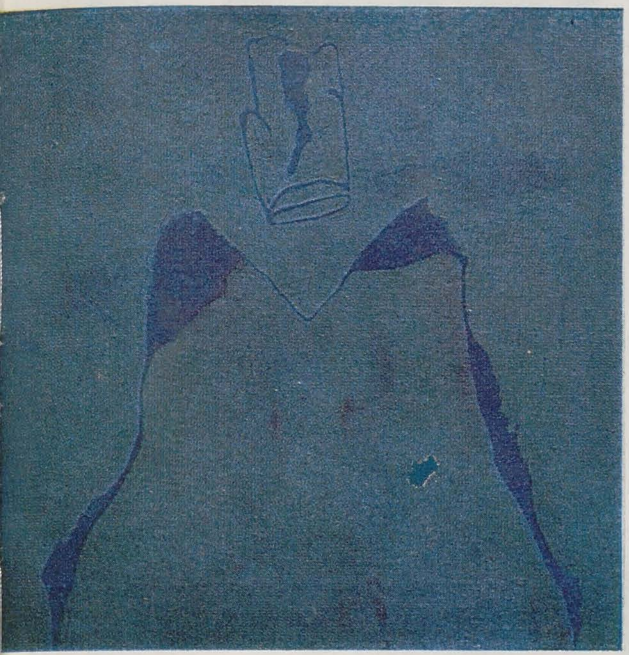
## mihai drișcu

George Filipescu realizează picturi și desene, acestea din urmă într-o tehnică mai deosebită, originală, tehnică asupra căreia, datorită extrem de bogatelor resurse expresive, autorul stăruie de mai bine de un deceniu. (În cei paisprezece ani de la debut, aflat la a cincea expoziție personală, plasticianul are o evoluție ascendentă, după un tempo specific de « grăbire încetă ».) Progresia sa în producerea de imagini caracteristice, adică viguros individualizate, este dată de un efort temeinic, aproape îndărătnic, de a-și « ordona creierul » — această expresie care a făcut epocă aparține lui Matisse — în legătură cu pictura ca *articulare productiv-transformațională* a practicii ei. Indiferent că tablourile se numesc « Organizare plastică », « Formă ultra-





https://biblioteca-digitala.ro



funcție distinctivă. O altă modalitate predilectă este sustragerea din suport, *rezervarea* dintr-un strat anterior. La aceste definiri « în negativ » se adaugă zgrafitări, zgîrieri ce amintesc acea complicitate constantă între pictură și scriere, după formularea lui Derrida.

În special desenele ce alcătuiesc ciclul denumit generic « Spațiul » introduc materia-memorie despre care aminteam. Pentru acestea, un termen de referință îndepărtată ar putea fi « Materiologiile », « Terenurile », « Locurile momentane » ale lui Dubuf-

*p. 20*
*1. Desen din ciclul « Spațiul »*
*2. Desen din ciclul « Spațiul »*

fet, mai ales în ceea ce privește bruta alchimie texturală, informală, precum și tactica hazardului « concertat » în producerea unor de-construcții, « contra-forme ».

Realizarea desenului începe chiar de la producerea suportului, o zidire, o aglomerare succesivă din pastă de hîrtie stratificată ce tinde parcă spre cîștigarea volumetriei. Este o suprafață de mare pregnanță materială, cu umflături, bășici, cratere, plesnituri, asupra căreia se intervine cu operațiuni ce revoluționează procedeul curent al desenului — sfîșiere, jupuire, frecare, scrijelare, decupare. Sub aspectul de zid vechi, uzat, apar topografii, hărți ce prind corporalitate, ce păstrează integral urmele muncii dificile de *a extrage* și *a exprima*.

marin pe cîmp violet », « Formă orange pe cîmp ocru », « Vînătoare », « Muntele », « Dulapul țărănesc », « Pictură în formă de frunză », ele introduc, așa cum scriam și într-o ocazie anterioară, problema *spațiului-materie* și a *materiei-memorie*, la origine fiind materia ca *dorință de formă*. George Filipescu a meditat asupra faptului că regulile artistice nu au existență în afara indivizilor și că, în ultimă instanță, criteriile picturii sînt reductibile la conceptele de *dezvoltare*, de creștere, diminuare, repetiție. Picturile sale conțin, de obicei, forme simple care centrează compoziția, « insule » încercănate, conturate ferm, încercuite pentru a fi extrase dialogului ambiguu figură-fond. Netul contrast cromatic dintre zone are aceeași

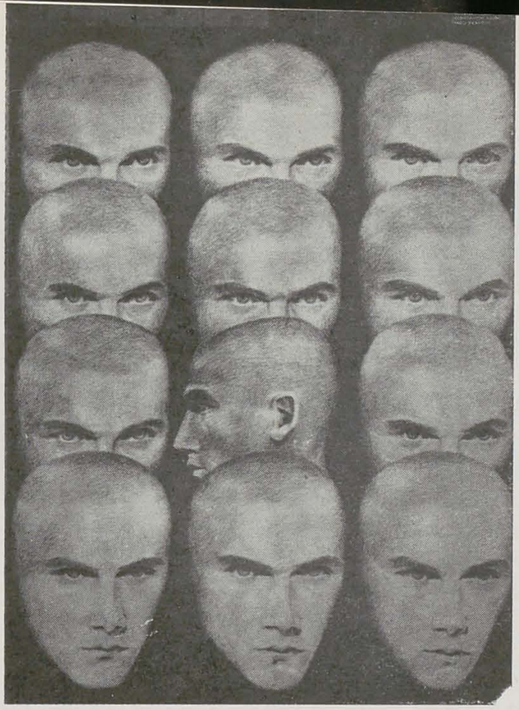
*1. Muntele*
*2. Dulap țărănesc*
*3. Iarna în Bucovina*
*4. Iarna*
*5. Peisaj în formă de frunză*
*6. Dezgheț*

https://biblioteca-digitala.ro

# klára támas blaier

## theodor redlow

Perfecționismul tehnic și capacitatea de distanțare față de propriul univers imagistic constituie nota comună a celor două domenii principale în care activează Klára Támas Blaier: grafica de șevalet și afișul de spectacol. Tehnica de lucru este în ambele cazuri aceeași: offset după desen în creion — o tehnică simplă, directă, permițînd duplicatului imprimat să păstreze toate incisivitățile și toate nuanțările desenului de trompe l'oeil. Graficiana nu agreează planeitatea suportului, căruia îi conferă virtualități spațiale iluzioniste, de o tulburătoare pregnanță: delimitările, pasajele și multiplu nuanțatele valorări obținute cu creionul sugerează puternice bombări și adînciri ale planului, în reliefuri de o înșelătoare prezență tactilă. Despre ciclul de gravuri intitulate « Teren », Ion Frunzetti nota: « Un fel de scoatere la lumină a unui dor aprins după mitul magmei primordiale, dinainte de separarea apelor de uscat, pe cînd existențele n-aveau nume, nu se supuseseră niciunei delimitări conceptuale, pluteau în indecis, în indefinit ». Într-adevăr, aceste imagini halucinante de peisaje lunare sau de configurări ale materiei, ce nu pot fi relevate decît prin macroscopare sau prin microscopare, alcătuiesc o pre-lume a tuturor virtualităților de ulterioară închegare și constituire, dar ceea ce le caracterizează nu este atît clocotul magmatic cît încremenirea — ca și cum toate aceste forme, perfect verosimile dar totalmente născocite (sau visate) ar fi fost studiate cu luciditatea rece și investigatoare a omului de știință, ar fi fost disecate sau vivisecționate la rece. Iată de ce pomeneam de capacitatea de distanțare, care se leagă la Klára Támas, de refuzul imaginii confuze sau încîlcite. Totul în grafica ei este precis, definit, caracterizat (în ce privește tactilitatea volumetrică sugerată) cu maximă acuratețe tehnică, porțiunile de nebulozitate sînt și ele descrise amănunțit în presupusa stare de agregare a materiei ce s-ar afla acolo, ceea ce însă nu devitalizează imaginile. Dimpotrivă, ceea ce te-ai fi așteptat să devină răceală și uscăciune, sub creionul-bisturiu al Klárei Támas Blaier, capătă, într-un mod greu explicabil, o prezență pronunțat vitală, fascinantă pentru privitor. Cînd desenează, ea nu vrea să se confeseze, să se exprime liric, ci să arate, iar ceea ce grafica ei dă de văzut, fie că reproduce sau nu vizibilul existentului, constituie o prezență de care trebuie să ții seama. A-i privi gravurile e ca și cum te-ai ciocni de un « altcineva », de un străin. Afișele, în schimb, nu mai au această stranietate: totul pare să se exprime acolo în mod direct, mesajul fiind focalizat astfel încît să meargă drept la țintă. Desigur, nu este vorba de un gînd clar, curat și decisiv, imediat descifrabil, ci de o stratificare semantică, care obligă la o lectură în trepte. Lectura se face însă fără tatonări și fără ezitări. Aceeași atitudine distantă, detașată, obiectivistă se ghicește și din afișele pentru spectacole de teatru sau de film. Este însă o distanțare care face imaginile cu atît mai angajante, căci precizia desenării și asprimea cu care intervin o serie de incongruențe imagistice, negînd firescul înfățișărilor cu care sîntem familiarizați, sporesc puterea de șoc a afișului și îi conferă de-a dreptul violență. Violent este, de fapt, avertismentul pe care Klára Támas Blaier îl descifrează în operele dramaturgice și cinematografice semnalate și comentate grafic prin lucrările sale (lucrări de artă autonome mai mult decît publicitare), un avertisment ce ține de înstrăinarea și de regăsirea de sine, de pierderea și recuperarea condiției umane autentice. Personajele din afișele ei de film și de teatru ne apar reificate de masca propriului lor rol social, amenințate



implacabil de o prăbușire fatidică, martirizate de adversitățile lumii sau de conștiința propriei lor responsabilități etc. Afișul capătă astfel statutul de artă majoră, un statut cu atît mai consolidat cu cît, și aici, Klára Támas Blaier ține să-și pună în valoare capacitatea de invenție și de execuție la un nivel calitativ mondial — acel nivel care face din afiș o operă de artă de expus și de tezaurizat. Pînă la urmă, toate aceste lucrări sînt, cu decență și fără sentimentalisme, calde. Afișele au eficiență, iar grafica de șevalet — fertilă ambiguitate.

Îmi dau seama că, începînd această sumară caracterizare a gravurilor și afișelor Klárei Támas Blaier, nu am încetat să fiu stăpînit de o greu explicabilă perplexitate. Pregnante, limpezi în articulările și opozițiile lor interne, nete în iluzionistele lor delimitări-distanțări-apropieri volumetrice, imaginile ei nu sînt, pentru aceasta, mai puțin indescifrabile. Ceea ce pare că s-ar înfățișa în mod categoric, dur, aspru, tranșant — la prima vedere — scapă tentativelor de înțelegere și de familiarizare — cînd privirea inteligentă insistă și tinde să-și exercite capacitățile interpretative. Stranii și străine sînt aceste imagini, dar ele au, în același timp, o ascunsă, caldă, vitală robustețe. Totul se petrece ca și cum, desenînd chipuri și lucruri și structuri ale materiei neînsuflețite — desenîndu-le « la rece », cu o detașată neutralitate și cu atenția mereu trează pentru ca nici un amănunt relevant să nu scape vîrfului de grafit, pentru ca toate să fie captate și situate cum se cuvine, în corelațiile lor « adevărate » — Klára Támas Blaier ar dori, în secret, să se confeseze liric, să strige sau să plîngă, să se pronunțe sau să se arate nedumerită, numai că nu-și îngăduie « darea în vileag »: o opresc decența, rezerva, poate și teama de a nu arăta privirilor străine o vulnerabilitate. Iată de ce figurile pe care ea le desenează — amalgamate în peisajele fantastice, extramundane ale graficii de șevalet sau reductiv-efigiale în afișele de spectacol care mi s-au părut atît de eficiente — se oferă privirii fără ascunzișuri, finisate și definite, așa cum o cer regulile de « savoir-vivre » pentru a te face bine înțeles cînd ai ceva de comunicat, dar această desărvîrșire a formulării nu face decît să sporească, ascunzînd-o doar aparent, tensiunea internă. Este o tensiune surdă, persistentă și amenințătoare. Cît despre eficiența afișelor, ea nu vine dintr-o simplă și obedientă adecvare la mesajul unui film sau al unei piese de teatru, ci este, mai mult decît o eficiență lămuritoare, una signaletică: atenție, acolo se întîmplă ceva, vino să vezi, căci și tu te afli în conflict cu tine însuți, căutînd o ieșire în planul faptelor sau în acela al înțelegerii.

https://biblioteca-digitala.ro

# alexandru chira: utopia expiatorie a «fiului rătăcitor»

coriolan babeți

Pictura lui Alexandru Chira decurge din experiența *personală* a « temporalității », în speță, din axioma ireductibilității spirituale a omului la stricta « actualitate ». Principiu nutritiv al artei, al proiectului social în genere — imposibilitatea ființei de a-și « reduce » existența la prezent resuscită trecutul și potențializează viitorul.

În prezentul procesului creator, Alexandru Chira se mîntuie executîndu-și « pedeapsa » ontică a scindării eului între extremele unui timp linear, între nostalgia acuzat paseistă și proiectul « fără termen » al speranței. O « pedeapsă » deliberat asumată. Artistul însuși se declară și se cultivă vehicul (« memorie-oglindă ») al rudimentelor amnezice, imagini de biografie personală coagulate estetic în scheme cu probabilitate utopică. O estetică cu aparență « diagramatică » în pictura sa (« desenul ca obiect-ecou ») întreține, « permanentizează » la nivelul proprietăților de limbaj ale imaginii provizoratul proiectului. Finalizarea proiectului e o promisiune îndeajuns amînată spre a se compara în atelierul lui Chira liniei fugace a orizontului, ce se oferă ochiului, dar niciodată atingerii. Proiectul final și sinoptic se arată a fi ipso facto « ultimul, dar nu și cel de pe urmă ». Intitulat « Templul așteptărilor », acest proiect germinează o ambiguitate care asigură prin ea însăși o nouă breșă în enunțul de ultimatum al titlului. Este acest edificiu un topos care-și așteaptă — ilimitat — materializarea? Sau este spațiul sacru « de buzunar », care-și așteaptă întoarcerea într-un viitor, a fiului rătăcitor?

În demersul său, Chira transportă febril și discontinuu fragmentele universului dispărut (placenta copilăriei: satul, casa, obiceiurile, cuvintele-reificate), reînființîndu-le cu garanția sistematizării lor. Imaginile cad perpendicular pe verticala timpului, ca metafore ale sincronicității, artistul luîndu-și libertatea de a fi prezent în evenimentul pur, inalterabil al trecutului și în cel misterios probabil al viitorului. Transferul recuzitei unei copilării petrecute în zariștea satului, deșertare febrilă și mescaliniană uneori, prin surprinzătoare sintaxe, se dizolvă declarat în voința consevării ei ca *urmă*. « Lucrările însele vor să fie urme sau umbre ale lucrurilor ce ard în memorie », (Al. Chira, catalogul « Studii pentru o expoziție », 1982).

Forma unui obiect, ambianța unui eveniment supraviețuiesc în fantasmele lor ori în scripturalitatea denominației lor. Aglutinarea lor pe pînză evocă ceva din agoniseala trudită a țăranului. În « oroarea de vacuum » pe care majestatea simetriei și stingerea



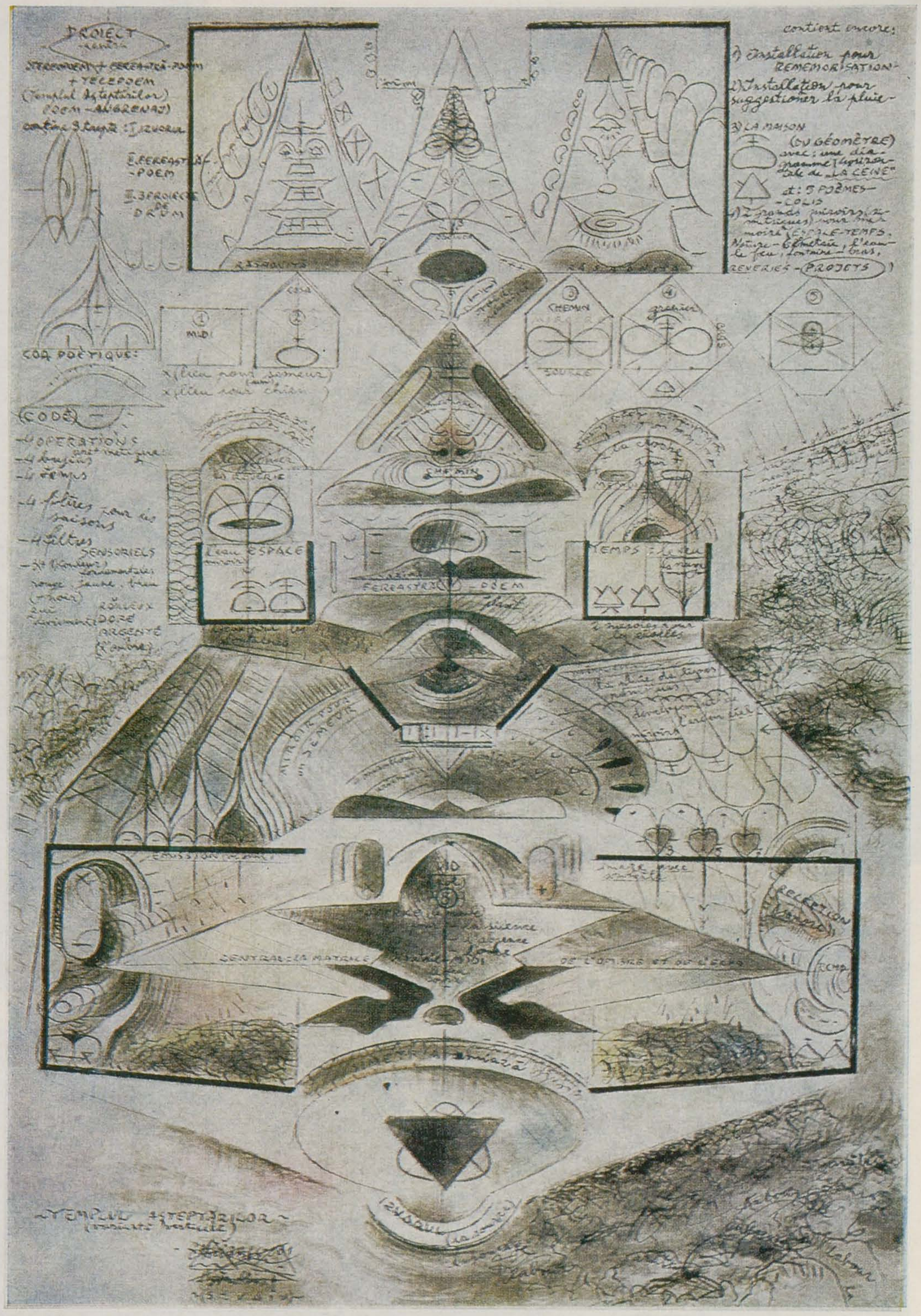
https://biblioteca-digitala.ro

paletei o fac suportabilă (şi lizibilă), în hibridarea regnurilor după criterii de « aparatură celibatară » (filogeneză reperabilă pe traiectoria Leonardo-Duchamp-Picasso-Ernst-Villon) şi în însoţirea pleonastic provocatoare a cuvîntului cu forma, în haosmosul temperat de « metode » colorimetrice se întrezăreşte voinţa — uneori emfatic formulată — a faptului de a re-construi o lume aneantizată de însăşi legea inexorabilă a caducităţii materiei.

Pictură excedată de « nesaţ comunicativ »; artist inundat de propriul « metalimbaj », Al. Chira acreditează prin « barochizare » imensitatea nevoii de a se rosti şi de a-şi structura discursul. « Calitatea urmei depinde de felul în care obiectul a ars înainte de a deveni eter (înainte de a deveni cuvînt) » (Al. Chira catalog. « Un scenariu al drumului » —1981). Extrapolînd superba omologie a artistului dintre *urmă* şi *umbră*, pictura sa este un joc de umbre aruncate pe suprafaţa pînzei de circulaţia « imaginilor » vîrstei de aur.

Între cele două specii de utopişti, « inventatori » şi « descoperitori » — Alexandru Chira îi ilustrează pe ultimii. El nu inventă, asemeni primilor, sub presiunea « nefericirii prezente », cît descoperă, prin ruptura cu « vîrsta de aur » personală. Utopia sa e autentică, adică falsă, respectînd schema de funcţionare a utopiei, iar « marele proiect » — o « civitas solis » personală. O utopie imanentizată în zona specificităţii înseşi şi alchimia picturii. Alchimie şi utopie, « dizolvanţi universali în toate visele transmutaţiei », al căror obiect se vădea a fi fost *subiectul însuşi*, alchimistul adică, ori utopistul. Aici, la Chira, « semănătorul », geometrul, autoportretul — mediat de modelul patern al artistului — călătorind (« Drumul este experienţa totală », Al. Chira, « Un scenariu al drumului », 1971—1981) în viitor spre « Templul aşteptărilor », imaterial, eteric şi ludic, demontat în proiecte intermediare, precum jucăria inertă a tractorului « celibatar » din curtea casei de la Tăuşeni. În această călătorie, pictorul este o *prevalenţă* accidentală asupra poetului. Pictura însăşi — o *umbră* a picturii, după arhaice modele zeeşti, unde zeul, oţios, se arată mulţimilor prin *locul* pe care-l părăsise. În « subsolul » unor pînze (« Oglindă pentru semnător ») artistul « marchează » metamorfoza primarelor: roşu — arămiu; galben — auriu; albastru — argintiu. O pictură « redusă », de « athanor », (prin ardere) la quasiabsenţa ei. Armonii de violeturi şi griuri hialine, camaieuri în care formele îşi dorm un somn de crisalidă, trezite doar de gîlceava cuvintelor Eului. Prezenţă arhaizantă, de un didacticism medieval, unitate signaletică în circulaţia privirii, legendă semiotică sau chiar poem ce introduce un alt timp, care-i succesiunea lecturii, sau chiar *obiect*, ca în « Natura moartă cu poem », a unui Juan Gris *, cuvîntul cheamă un exorcism al însingurării artistului: scîncet, chiar bocet omofon după o vîrstă a primarietăţilor.

Cuvintele sînt ale fiului risipitor, presărate în staţiunile întoarcerii spre casa transmutată în viitor, spre a avea deci unde se întoarce artistul după călătoria sa prin urbanitatea picturii şi poeziei. Cu un Eu, poate, mortificat.



Proiect pentru « Templul aşteptărilor » (poem-angrenaj)

---

* As de pique ce verre la cendre de la pipe/Bougie éteinte plantée sur mes amours/Matin pluvieux et cette ennui qui pèse/Le jeu de cartes où *rève l'avenir*. (s.n.)

p. 24
1. Oglindă pentru semănător, fără semănător, proiect
2. Aspect din expoziţia de la Bastion, Timişoara, 1982

https://biblioteca-digitala.ro

# sorin ilfoveanu

## mihai drişcu

*« Se poate ca desenul să fie cea mai obsedantă tentaţie a spiritului »*

PAUL VALÉRY

Fără îndoială, Sorin Ilfoveanu înţelege desenul ca o disciplină fundamentală şi aceasta indiferent dacă desenul a fost considerat fie drept matricea artei fie, ca la Vasari, « tatăl tuturor artelor ».

Observăm că laviurile sale monocrome (desene cu pensula, pe un fond prelucrat, patinat cu amintirea suporturilor colorate, « carta tinta ») produc o fericită întîlnire, mai exact, un aliaj — care de altfel asigură constantele unui *stil personal* bine precizat — între unele vechi tradiţii extrem orientale şi occidentale.

Regăsim astfel în « depozitul cultural » al lui Sorin Ilfoveanu elemente ale acelei *maniere abreviative* (p'omo) concepută de pictorii chinezi în mănăstiri contemplative — în care contează nu atît *prestigiul facturii*, cu nuanţe de la ferm la diafan, cu sensibile variaţii de direcţie, de viteză şi de tensiune imprimate trăsăturii penelului, cît, mai ales, crearea unei stări de *concentrare chintesenţială*. (Poate nu întîmplător, pentru realizarea desenelor şi picturilor din ultima perioadă, Sorin Ilfoveanu şi-a ales ca « loc de refugiu » liniştita mănăstire Cheia). Dacă ar trebui să adîncim acest tip de proximitate nu ar fi poate excesiv să urmărim şi felul în care, în definiţia stilului lui Sorin Ilfoveanu — stilul, cum s-a spus, nu este o problemă de tehnică, ci de *viziune* — se cuvin introduse cîteva concluzii, unele cristalizări personale ale pictorului privitoare la relaţia de contiguitate, de certă — şi destul de bună — vecinătate cu concepte cheie ale esteticii clasice orientale: *sabi* — solitudine, *wabi* — modestie, « sărăcie » *shibui* — reducere, restrîngere la esenţial, cu, desigur, desfăşurarea « halourilor » lor semantice. Să mai observăm că, de cele mai multe ori compoziţiile lui Ilfoveanu conţin un singur personaj, aflat în relaţie cu o recuzită minimă, aproape aceeaşi cu cea întîlnită în naturile statice; aşa cum în teatrul oriental se presupune transmiterea unei repertoriu de semne anterior elaborate, gestica personajelor sale este, şi ea, puternic codificată. Printre cele cîteva « hieroglife » posturale ale mîinilor, de exemplu, există un gest al « oferirii », un gest al « păstrării », al supravegherii patrimoniale, un altul dedus parcă din cunoscutul gest al « Zugravului » lui Luchian. De obicei, indicaţiile de ambianţă spaţială sînt, în compoziţiile cu personaje, practic nule. Vidul, spaţiul neocupat, are, ca şi la orientali, un rol funcţional,

https://biblioteca-digitala.ro

# Premiul pentru pictură pe '82 SORIN ILFOVEANU

el devine un semn privilegiat, deoarece el este cel care dă celorlalte unități posibilitatea de a se defini ca semne. Și nu ne referim aici la peisajele ce cuprind — mai bine de două treimi — foarte mult cer, deoarece aici « golul » este plin de substanță aeriană; observația își menține valabilitatea cînd personajul, unicul protagonist al compoziției întreprinde unul din gesturile din « repertoriu. »

Dar să nu neglijăm cealaltă componentă a acestui aliaj personal și anume « învățarea » occidentală prin repetarea pe o imagine.

Se știe că pictorii medievali lucrau după cărți de modele, așa-numitele « exemple », compendii didactice moștenite care conțineau un număr de formulări acceptate canonic. Asemenea lor, Sorin Ilfoveanu are un anumit *repertoriu* de figuri și de motive, diferența esențială este că modelele și canoanele conținute le-a conceput singur, printr-o chibzuită strategie a *reluării* (revenire — epuizare — înnoire de repertoriu, în care desenul nu este o pregătire, o simplă încălzire pentru pictură, ci funcționează într-o deplină autonomie). În acest mod pre-existentul artistic, autoreferința exclud întotdeauna tatonările riscate. Să mai subliniem că relația cu literatura,

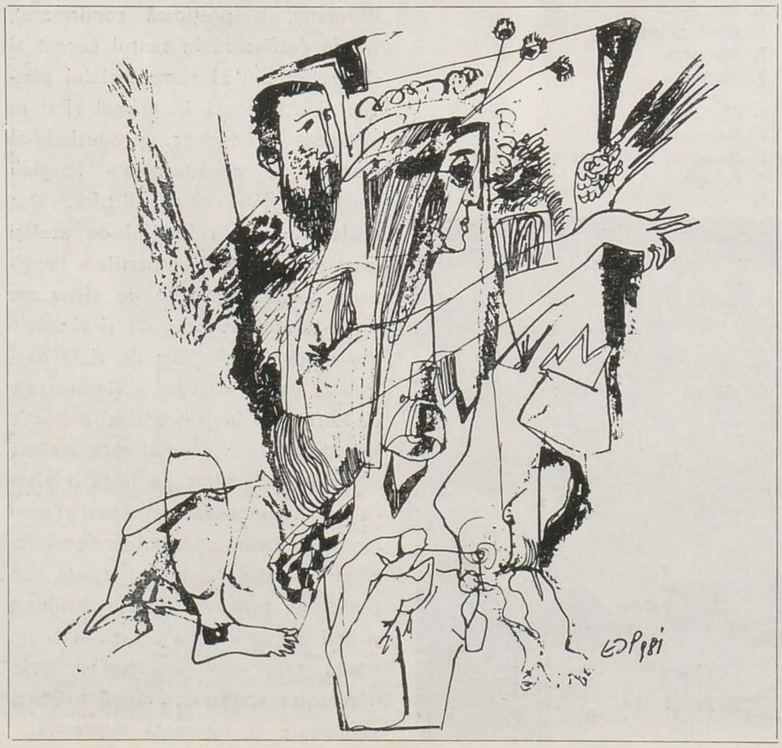
*p. 26*
1. *Omul cu capra*
2. *Păsărar*
3. *Păsărar*

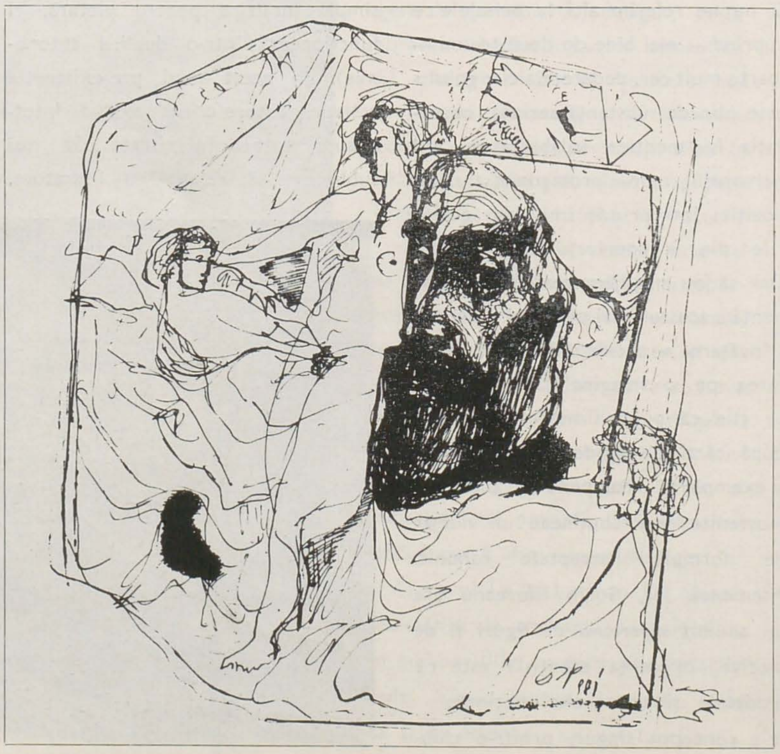
*p. 27*
1. *Florăreasă*
2. *Blacamán, bunul vînzător de miracole*
3. *Peisaj*

constantă la Sorin Ilfoveanu, trecînd altă dată prin Procopiu din Cesareea sau Akutagawa, acum prin Gabriel Garcia Marquez, (iar declarația scriitorului precum că « Fantastica și trista poveste a candidei Eréndira și a nesăbuitei sale bunici », a demarat printr-o *imagine vizuală* a fost, pentru Sorin Ilfoveanu, o prețioasă confirmare), nu se desfășoară în sensul curent al ilustrației sau al comentariului plastic, ci acționează în primul rînd ca *declanșator imagistic*, producîndu-se instantaneu « traducerea » imaginii conform grilei sale stilistice. Dar declanșatoare de imagini de același rang pot fi atît « scenariile » imaginare (ca « Aventurile de alcov ale unui domn fanariot ») cît și simplele împrejurări, întîmplări de viață personală; astfel vînzătorii și vînzătoarele de flori apar în desenele și picturile sale de cînd, în drumul spre atelier, autorul trece zilnic pe lîngă o piață de flori. Asupra sensului actual al unei formulări camusiene: « În orice suferință, emoție, pasiune, există un stadiu în zona cea mai individuală și mai neexprimabilă a omului și un stadiu care aparține artei », Sorin Ilfoveanu meditează cu multă acuitate, seriozitate și siguranță expresivă.

https://biblioteca-digitala.ro

Premiul special al U.A.P. pe '82: PAUL ERDÖS





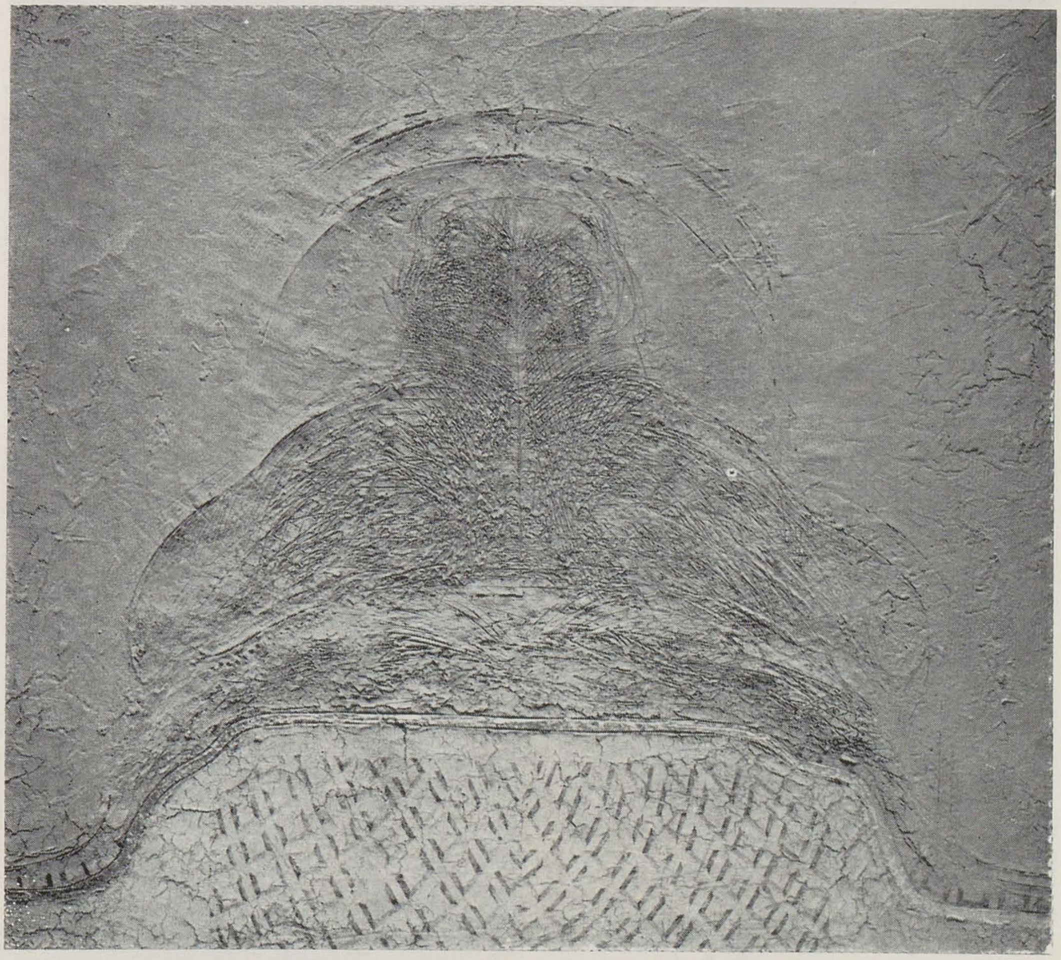
# cristian paraschiv: pictura ca «loc» arheologic

## coriolan babeți

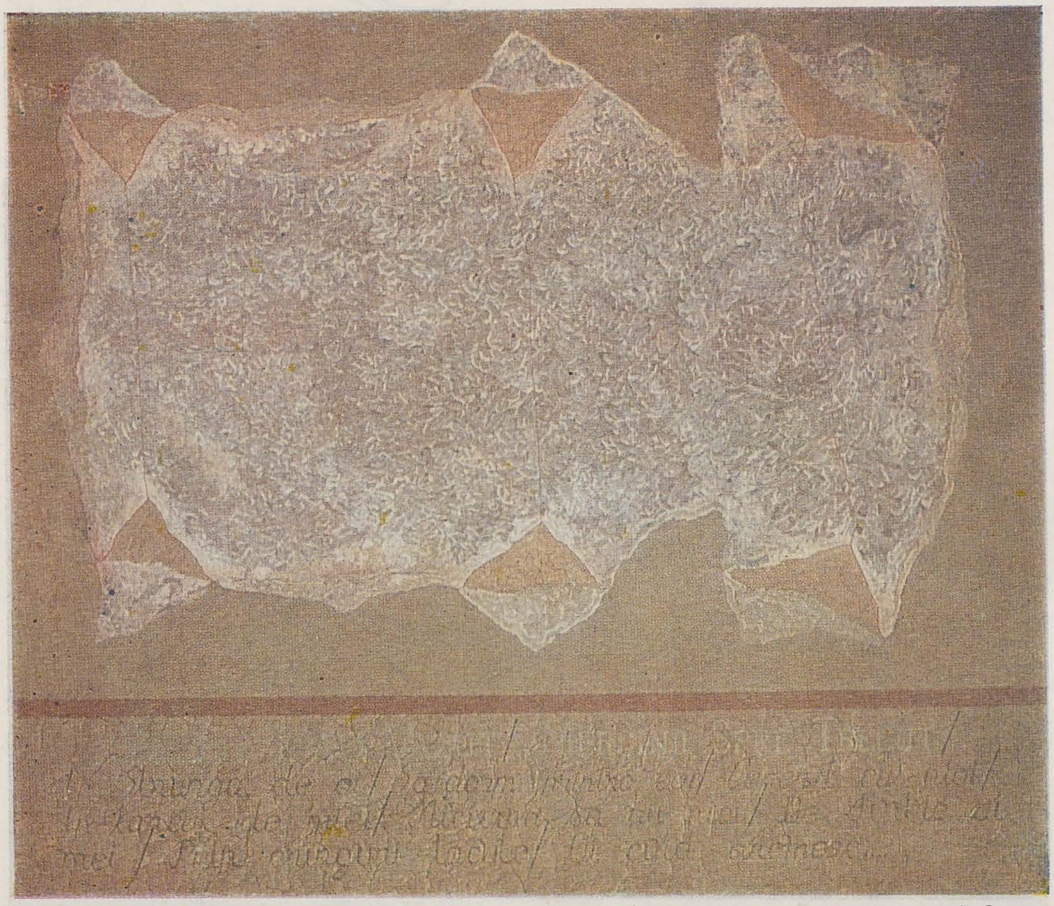
Există pînă acum însumate destule fapte și voci care au semnalat apariția pictorului Cristian Paraschiv. În « oceanul energiei anonime », numele lui Cristian Paraschiv se conturează de aproape șase ani, cu argumentele unei conștiințe artistice mature, care pulsează în întregul discontinuu al picturii sale. Oricît de generos imprevizibilă e lumea *latenței*, ea își reclamă în definitiv agentul care să o transfere în real. În perspectivă răsturnată, « manifestatul » picturii nu va fi decît delimitarea necesară a latenței și proba peremptorie a existenței ei. Dincolo de această perspectivă dublă, aruncată asupra atelierului Paraschiv, esența pariului său cu pictura este o maturitate a expresiei, transparentă într-o acută conștiință a temporalității; conștiință a limitei, sublimat, în fond, al unei conștiințe istorice. Vectorul moral încearcă să fie lecția de sublim a oricărei istorii și pe acest versant se decupează poetica pictorului Paraschiv. « Arheologicul » emblemelor lui Paraschiv apelează indiscutabil la fondul aperceptiv al reprezentărilor noastre familiare, de recuzită istorică. Cît de puțin însă o să spui că recunoști în cadrul pînzelor lui din anii debutului (1978—1979), în silueta unui edificiu funerar, mormîntul Ceciliei Mettela din peisajul Viei Appia sau că acest semn te expediază spre « relicvele » (cuprinse în ciclul omonim) Tropaeum-ului Traian de la Adamclisi. În aura acestui repertoriu emblematic, paradoxal pîndit de riscul poncifului și literaturității, « rezistența » picturii decurge indiscutabil din pictură, din accepțiunea pe care i-o conferă Paraschiv, din « obiectualitatea » arheologică a pînzelor, din potențialitatea semiotică a procesului. « Pînzele », impropriu numite astfel, sînt aduse de artist, prin tehnica stratificării, în marginea unor picto-reliefuri, a căror ponderabilitate e subliniată în însăși expresivitatea formelor. Efigii, simboluri de extremă accesibilitate altminteri, se « încarcă » fizic și metaforic de responsabilitatea unui sens al istoriei, al timpului, al limitei care marchează urmele prin insemnele prezenței umane. Pictorul cultivă un model de arhaicitate transculturală, conform căruia un zeu era arătat, numit, demonstrat, prin *locul* trecerii sale, prin *urma*, efectul prodigiilor lui. Iconografia atelierului lui Paraschiv etalează majoritar o recuzită eufemizantă a omului, locul și urmele marii sale treceri. Alături de tumuli, monumente funerare, într-o serie mai amplă de pînze, arhitectura unui coif se lasă decupată de magma densă, vitrificată a unor armonii de pămînturi (ocruri, brunuri, griuri violacee). Forma lui ne cheamă în memorie silueta auriferă a coifului de la Coțofenești sau orbitele vide ale măștilor atride, cu o pregnanță simbolică animată continuu de permutabilitatea sensului lecturii. În acest du-te — vino al citirii cu imbricări și surprize de sens — coif, test, țeastă, tigvă — în rezumat, substitut heraldic al eroului, memento cuprins într-o arhitectură de cenotaf — contează gîndul matur al pictorului despre istorie. Dacă vom pătrunde în atelierul artistului prin propoziția lui Proust: « muzeele sînt case ce adăpostesc doar gînduri » (muzeul e aici atelierul ori galeria), descoperi brusc, în șirul pînzelor, că gîndul pentru coif trimite la gîndul pentru tumul, că tumulul e coiful unui corp înhumat, că sub calota unui coif se celebrează liturghia eroului necunoscut. Obiect « extras », exhumat din siturile pînzei, « coborît » din proiectul picturii, țestul reface și coiful și calota (de cenotaf), dar și înfățișarea însăși a pîinii de ofrandă. Același sens sau pattern al arhitectonicului transpare în ciclurile mai recente ale « Strungăi ». În semnul mioarei, al mielului, pictorul își reafirmă o poetică a sacrificiului. Motivul, monolitic, hermetic închis în forma unui poliedru, închipuie mai întîi, emblematic, o enigmă arhitectonică, pentru ca apoi într-o altă serie a ciclului, volumul edificiului să fie redus la expresia sa planimetrică. În conexiunea celor două ipostaze ale semnului, arhitectura enigmatică se va « deschide », sacrificîndu-și volumul, corpul, corporalitatea, iar blana mielului devine « perimetrul » unei arhitecturi, secțiunea orizontală, descriind, în fond, momentul oricărei *întemeieri*. Alburile, triturate, prinse în incinta acestui spațiu, numesc semnificația transsubstanțierii sacramentale a mielului-materie.

Fertilă e însă tautologia « catoptrică » a ideii și a manierei, o reflectare a uneia în cealaltă; decisivă e *solidaritatea* repertoriului simbolic cu o stilistică a pictorului, a picturii în care timpul, istoria rezidă în însăși alchimia pînzei, în imaginea care provine din (și materializează) estetica sedimentului materiei picturale. *Arhitectonicul* emblemei reverberează în arhe-tectonica pînzei. Arheologicul simbolurilor se străvede în stilistica pînzelor; nivelele de « călcare » ale cutărui sit imaginar se rezumă miniatural în metafora « straturilor », în maniera în care pictorul « depune » pe pînză pigmentul. Pămîntul « sitului » arheologic e transfigurat în armoniile de pămînturi, fisura cutărui coif în crachelura dirijată a pînzei, asizele de piatră ale unui monument, în tușele calcinat matieriate — după o rețetă proprie artistului. Paradoxal, pictoreliefurile lui Paraschiv nu-și evidențiază fabricitatea. În fața lor nu ai senzația de a fi fost *făcute*, ci sentimentul de a fi fost *descoperite* în ajun.

*Urma*



https://biblioteca-digitala.ro



1. Strunga
2. Strunga III

**cristian paraschiv: pictura ca «loc» arheologic**

# cincizeci de ani

## coriolan babeți

«Socratismul» descrie majoritar aspirațiile unei pedagogii moderne, care a găsit în Liceul de artă din Timișoara un exemplar laborator al lui. În cei 50 de ani de învățămînt artistic*, pedagogia «doctrinală» a perioadei 1933—1960 cedează pasul, după o etapă de tranziție, unei didactici și praxiologii pedagogice «de croazieră». Tinerii absolvenți ai institutelor superioare de artă din Cluj și București** fac primele brețe în ambianța unei pedagogii a «autorității», instaurată în primele două decenii de profesori, artiști formați în spiritul academiilor oficiale. Pedagogia lor aplicată și teoretică venind dintr-o tradiție de patru ori seculară a academiilor europene, nu fusese însă doar universul exclusiv al preceptelor. Fermitatea «principiilor educative» era în fond emanația unor mode stabile. Galeria profesorilor de atunci, din perioada «Academiei» (1933—1942)*** au configurat perioada unei pedagogii doctrinale a autorității. Ideologia «rousseau-istă» constituie trama didacticii artistice a actului pedagogic, ideologie derivată din teza «necesităților reale» ale tînărului discipol. În acest univers al Academiei, și mai apoi al școlii deceniilor 4,5 și 6, forța exemplarității pedagogice, valoarea intrinsecă a artiștilor-profesori a rămas punctul de referință al procesului informativ-formativ. Ca într-o autentică dialectică a paideei, discipolii de ieri, din care s-a întîmplat să se recruteze profesorii ultimelor două decenii ale Liceului (7—8), și-au asumat dreptul și aventura «negației».

Într-un sens sau altul, comunitatea artistică, înnoită cu sosirea în 1962 a lui Ștefan Bertalan, Constantin Flondor, Fritz Carola, Karin Bertalan, Szakáts Béla a procedat la punerea în «criză» a mai vechilor metode de predare a practicii artistice, la promovarea unei «noi» pedagogii, clarificate în jurul anilor '67—'69. La o privire mai atentă, ea ne va apare însă cu mult mai veche în demersul fundamental maieutic al practicii artistice, dincolo de aparența regimului său de «laisser-faire». În această ambianță de tip «cooperatist» a profesorului cu elevul, optica pedagogică trecea de la o «pregătire pentru artă», la o pedagogie prin artă. Asocierea «subiectului» și «obiectului» profesorului și tînărului într-o bună complicitate a valorizat în liceul de artă o pedagogie a inițiativei și libertății creative. Tendința excesivă de a explica «înnoirea» liceului printr-un import sau contaminație cu modelul «Bauhaus» e amendată în primul rînd de fapte: o întîlnire fecundă o reprezentase descoperirea și traducerea de către Bertalan (prin '63—'64) a caie-

* eseul nostru are în vedere evenimentele marcate în sinopsa cronologică culeasă prin grija istoricului de artă Annemarie Podlipny și a profesorilor C-tin Flondor și Doru Tulcan.
** V. Gaga, G. Popa, R. Nuțiu, O. Maxim, A. Breileanu (1957—19!!), apoi Șt. Bertalan, C-tin Flondor, Karin Bertalan, Fritz Carola, Szakáts Béla (din 1962).
*** Alexandru Popp, Catul Bogdan, Romul Ladea (începînd din 1933), J. Podlipny, Anastasie Demian, Anastase Popa, Aurel Ciupe, Francisc Ferch și alții.



https://biblioteca-digitala.ro

# în «provincia pedagogică» a artei

telor pedagogice ale lui Klee, iar mai apoi contactul livresc cu cinetismul (Vasarely, Schöffer și grupul parizian de cercetări vizuale). Dar toate aceste repere ale avangardei europene « nu ar fi fost căutate dacă nu ar fi fost mai întîi găsite » în ei înșiși și în mediul orașului. « Suportul » solid al acestor transformări fusese contextul favorabil al unei epoci întregi a învățămîntului artistic superior, a artei românești de după 1965. Suportul era Timișoara, spiritul însuși al locului, politehnic și scientist, dominat de punctul cald al cercului de bionică al profesorului Eduard Pamfil, cerc întemeiat pe însăși metoda « moșirii » subiecților. Era în ultimul rînd expresia unei necesități interioare a mediului timișorean, pregătit să acopere golurile lăsate după retragerea Academiei de artă la Cluj. Goluri în care lumina statornică e figura lui Julius Podlipny. « Colonizarea » artistică a anilor '56—'72 a reprezentat în istoria Timișoarei un eveniment cu consecințe încă incalculabile. În existența și « caracterul » promoțiilor institutelor de artă din deceniul '62—'72 * (promoții din care provin actualii profesori ai liceului) se reflecta mobilitatea însăși a fenomenului artistic, în sensul ei cel mai larg, imensa permeabilitate a tinerilor artiști, elanul unei emancipări, ce veneau după o perioadă de dogmatism estetic anaerob. Explicația era imensul apetit compensatoriu al « deschiderii ». Destinul conținutului și metodelor de instrucție artistică s-au conectat problemei devenirii foarte tinerilor pedagogi de atunci ca artiști creatori. Tatonările personale în cîmpul creației au însoțit însăși pedagogia lor de « eseiști », iar mai tîrziu, din anii '69, au constituit nexul unei teorii și practici de tip « colaboraționist » între profesori și discipolul său, principiu viabil și azi. Înființarea — între timp — la Timișoara a Institutului pedagogic de artă a sporit continuu tonusul avangardist, experimentalist, al tuturor atelierelor. Ulterior, anii de existență ai Școlii tehnice de arhitectură din cadrul Facultății de construcții, climatul cercetărilor lui Bertalan (retras aici) veneau să preia și să fructifice terminațiile unui proces de învățămînt elastic și imaginativ al Liceului de arte, mediind pregătirea a numeroși absolvenți ai Institutului de arhitectură « I. Mincu ». Într-o lectură fenomenologică a istoriei liceului din ultimii 29 de ani, ideea unei noi pedagogii a « cooperării » cu elevul fusese reflectată în existența extra-pedagogică a grupului și ideii de creație în echipă. Într-o istorie a Liceului de arte, grupul « 111 » și « Σ » reprezintă probele materiale ale interferenței și determinării reciproce a experimentelor artistice ale profesorilor de aici cu opțiunile lor pedagogice. Nimic și nimeni nu poate fi

---

*** Doru Tulcan, Ion Perciun, Rodica Banciu, Elena Tulcan, Ion Gaita, Gh. Goidaci, Adriana Suteu, Estera Takats, Carol David, Ion Mihăescu**

Caz particular al eticului, educația se împărtășește cu fidelitate de destinul acestuia. Educația îl « probează », servind eticului argumentul vital al existenței, în care se justifică rațiunea educației de a fi. Asemeni eticului în general, educația s-a desăvîrșit sub cupola « exemplarității » persoanei și « discreției » principiilor. Dacă esența eticului și a educației este însăși existența, proba ultimă a indispensabilității lor în istoria civilizației sînt epocile lor de precaritate și absență. Ni se întîmplă să apreciem rosturile educației cînd « exemplaritatea » educatorului și « persuasiunea » normelor pedagogice cad în suferință. « Educație » și « pedagogie », universuri interferente, nu identice, marcate de diferența dintre « a fi » și « a ști ». Secesiunea lor se petrece prin dispariția acelei « exemplarități », codificate, « naturale » în relațiile sociale. În societățile arhaice, educația era un act mimetic al tînărului în sistemele de referință cutumiar, religios, social. « Educatorul » era doar un excelent conducător de exemplu zeesc; inițierea — reflexul unei « exemplarități » mitice, ritualizată și asumată de la treapta noviciatului, pînă la cea mai înaltă, aceea a inițiatorului.

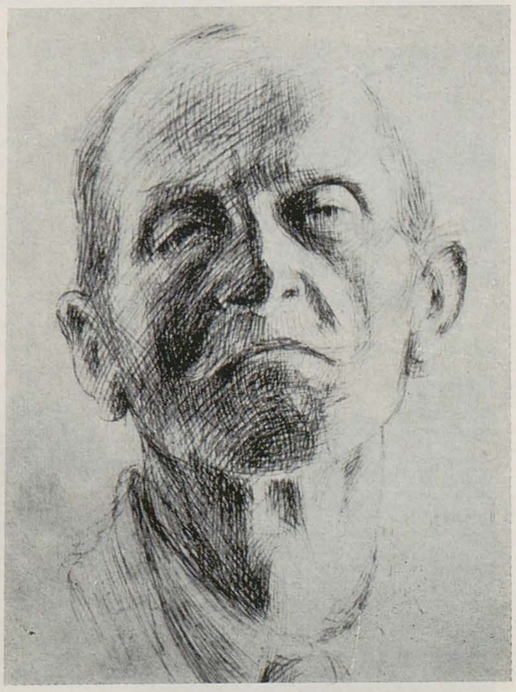
În agonia *acestei* accepțiuni a noțiunii de « educație » ca inițiere simbolică s-au configurat începuturile « pedagogiei » « artă a cetății », un bun public într-o res publica platoniciană, mai întîi. În « Statul » filosofului atenian se anunță întîia raționalizare a patrimoniului de practici educative. Educația a început prin a fi actul natural al « faptei cuvîntătoare ». În accepțiunea societăților moderne, pedagogia se definea prin speranța investită în forța « cuvîntului făptuitor ». Pedagogia este căderea prin actul mitic « sapiențial » și traseul inițiatic, în conștiința de sine a oricărei inițieri. În istoria seducției, a eficacității ea este cu siguranță mai puțin decît ritualul inițiatic. Din perspectiva libertății, ea e mai mult decît o străveche educație « exemplară », prin jubilațiile conștiinței de sine a educației, conștiință dezvăluită de luminile ideii de desăvîrșire și acoperită de actul de voință al ființei. Cînd educația prin « forța modelului » a fost în dificultate, « pedagogia » s-a preocupat în general de ideea « construcției » ideale a unui « om nou ». În istoria sa modernă, pedagogia și-a distribuit atenția spre trei nuclee ale discursului său: « portretul robot » al unui om ideal, tactica și strategia construcției în ce scop, cum și cu ce — deveniseră întrebările reiterate și de gîndirea pedagogului.

Esențialmente, pedagogia e un discurs asupra educației, adică o « victorie » a instrumentelor educației, a metalimbajelor ei. « Științific » sau « sapiențial », textul pedagogicului este un univers de intenții. Discurs « behaviorist », discurs « intervenționist », metode « pozitive » sau metode « critice » — pedagogia contemporană pendulează între sisteme de construcție extreme. Dificultățile ei sînt înseși opțiunile formulate în fața numărului ridicat al mijloacelor; strălucirea ei e însuși acest uriaș arsenal de posibilități.

Modelarea pur speculativă de mai sus — se răsfrînge încă o dată gîndul — nu fructifică o cronologie, o « istorie » a metamorfozelor inițierii celor doi timpi mari ai ei « educația » și « pedagogia ». Diagrama rezumă mai curînd probabilitatea unei succesiuni și natura duală a oricărui proces al « ridicării », « înălțării » omului în general, al tînărului în special. Căci educatorul « arhaic » și pedagogul « modern » sînt — în caleidoscopul vieții — contemporanii noștri. Așa se face că putem fi martorii și chiar « produșii » unei istorii a pedagogiei, a procedurilor ei, a modalităților ei de « expresie » cele mai contradictorii.

« Simțim » însă ca « mai vechi » chipul taciturn, grav și intransigent al magistrului, decît natura locvace a profesorului care mi-a divulgat principiile educării mele. « Dirigenția » autentică nu pare să fie un discurs recurent, ci o « tăcere » a « modelului », o radiație intensivă și neostentativă a biografiei pedagogului. « Exemplul » e însuși « limbajul ». Pedagogul e însăși dovada. În spațiul acestei tăceri, lutul cald al tînărului își găsește libertatea de a se modela pe sine, de a imita, de a înțelege. În mod curios, memoria noastră luminează mai intens tăcerile, « pline de înțeles » ale bunicului, decît propozițiile mustrătoare ale mamei sau preceptele maniheice ale ,mătușii.

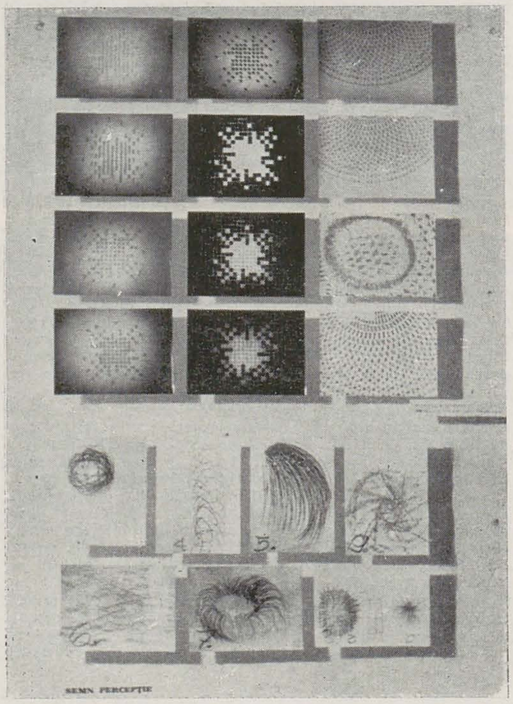
În « fractura » teoretică și praxiologică a celor doi termeni trebuie să existe însă o soluție care să sintetizeze coexistența lor. Nu încape oare în acest interval antinomic « învățămîntul nondirectiv al lui Socrate »? Nu încape oare între « educație »



1. *CONSTANTIN FLONDOR: Studiu în creion, 1953*
2. *FRANCISC KALAB: Desen în peniță, 1952*
3. *TRAIAN BRĂDEAN: Desen în peniță, 1950*

https://biblioteca-digitala.ro

disociat pînă la capăt ca entitate distinctă fără riscul unei simplificări exangue. Ceea ce s-a constituit aici începînd cu anii '65 se cheamă că a fost o placentă spirituală și evenimentele se conțin, « con-țin » adică într-o construcție coerentă, sinergică. Liceul a fost poate în acești ani mediul amniotic al experiențelor profesorilor artiști. Atelierul lor fusese, pînă la un punct, clasa. « Elevul » e poate autorul a numeroase sugestii din experiențele personale ale profesorilor lui. « Nu se știe cine dă și cine primește », adagiul lui Léon Bloy nu introduce aici înțelesul unui haosmos, ci, dimpotrivă, un univers cosmotic, o totalitate inextricabilă de determinări. Istoria sa va fi prinsă într-o zi în nume, date, documente. Nu știm însă cîtă dreptate va putea face exactitatea adevărului că opera majoră a pedagogiei din această școală a fost *climatul*. Opera de artă e poate această *ambianță* creată laolaltă, distinctă și indistinctă de întregul mișcării artistice din Timișoara și România, de omologările criticii românești și străine, de ecourile pozitive reverberînd în marginea expozițiilor liceului sau artiștilor-pedagogi. Opera de artă majoră ar putea purta numele acestei libertăți a minții tînărului ce a învățat aici. Dar la ora acestui jubileu se cere restabilit un adevăr. Acest laborator al spiritului nu are un trecut: timpii lui sînt prezentul maturității unor artiști formați aici și viitorul celor ce vor rodi deacum înainte. Nici o normă nu a fost mai puternică, în ultimele două decenii, decît însăși devenirea. Azi am putea demonta acest interval (1960—1983) în numeroase subsecvențe, dar ele ar sacrifica particularitatea majoră a acestei istorii: *climatul*. Disciplină și libertate, voință și interes, imaginație și rațiune, condiționare și creativitate, « școală serioasă » și « școală ludică », demers inductiv și demers deductiv, travaliu individual și muncă în grup, învățămînt magistral și învățămînt al elevilor — configurează acest univers al experiențelor.




Liceul de arte trăiește la această oră evenimentul « coexistenței pașnice » a tuturor acestor experiențe, eșalonate pînă acum. Ele nu mai au emfaza proprie momentului lor de debut. Au în schimb calmul adecvării lor la însăși ideea modelării diferențiate a tînărului. Și aceasta îmi pare o temă esențială a meditațiilor din jurul discursului pedagogic, într-un viitor chiar imediat. Ceea ce fusese o exclamație asupra studiului « formelor utile » (1969—1972), asupra « acțiunilor cu natura » (1975—1980) sînt acum, bine temperate, forme ale unei pedagogii pluraliste distincte, pliate pe vîrste și particularități individuale. Mereu perfectibile însă. Studiile de desen clasic, cu inflexiuni de veche academie au fost redescoperite în ultimii cinci ani; dar cîtă plenitudine și prospețime e în această reiterată experiență, după ocolul dat în teritoriile unor experiențe atît de necunoscute. E într-un fel, o întoarcere acasă din « anii de drumeție ».

Apropierea acestei ultime soluții în învățămîntul artistic s-a făcut prin ieșirea din universul esteticilor generative a studiului formei utile, prin traversarea defileului experiențelor întreprinse « în natură ». Această ultimă « opțiune » pentru o pedagogie a predării și conținutului clasic are acum însă privilegiul de a fi traversat un purgatoriu. Într-o logică a succesiunii « vîrstelor artei », ar trebui ca viitorul prim al liceului să se descrie și ca o vîrstă a contemplării. Ea ar seconda firesc ultima vîrstă, cea a « acțiunilor », ale « work in progress », ce a descris spiritul său novator.

Dincoace de suita experiențelor artistice și pedagogice, de atenția acordată obiectului acțiunii, așteaptă frumusețea pură a liniei, a acordului de culoare și volumului, venite din veghea intuiției, dintr-o pedagogie a resurecției ei în primul plan al gîndirii artistice.

*1. Studiu de percepție-semn pentru atelierul de comunicații vizuale*
*2. Aspect din expoziție, sala comunicații vizuale*

și « pedagogie » « moșirea » adevărului, această artă a maieuticii? Și nu e oare pletora teoretică a pedagogiei contemporane semnul însuși al socratismului? El pare să fie expresia globală, a excesului de experimentalism, nu doar numele unei metode.

Pînă atunci însă, va rămîne de natura evidenței că didactica experimentală și pedagogia de croazieră, procedeele maiutice au oxigenat rigorile învățămîntului artistic, prefigurînd cu inflexiunile avangardiste nevoile adecvării și diversificării învățămîntului de profil la înseși transformările societății. Ca orice gest de avangardă ce-și caută justificarea îndrăznelilor într-o tradiție cît mai îndepărtată, Liceul anilor 1960—1983 și-o poate repera în însuși depozitul vast al cuvîntului *paidagoghia*, în înțelesurile arhaice pe care memoria vocabulei ni le poate încă revela, nealterate. Din bogatul verb *paidagogheo* — « a conduce sau a instrui copiii », dar și « a conduce *ca un copil* » (s.n.) desprindem și înțelesul secund, « a urma pas cu pas, cum se urmează un copil ». *A educa* implică aici a urma mersul unei naturi. *Paidagóghema* era « *arta de a conduce* », dar și « maniera de a instrui copiii », în timp ce substantivul asimilat de limba noastră — *paidagoghia* se raporta deopotrivă la « grija acordată unei plante », *paidéia* însemnînd prin analogie « cultura arborilor ». Ea numea însă « *instrucția spiritului* » (s.n.), « cunoașterea artelor liberale », dar și « cunoștințe particulare într-o știință sau într-o artă ». *Paideia* acoperea însă și « *experiența* » (s.n.). « Vîrstă a tinereții », paideia cobora pînă la concretețea « lecției »; ea presupunea « constrîngerea », pedeapsă chiar divină.

Generîndu-și propriile antinomii din rădăcina comună la peste 100 de cuvinte ale limbii grecești, *paid* — « copil », s-a formulat și ideea de « joc »; paideia — « joc de copil », « amuzament », *prin opoziție* la ideea de « studiu » — *spoudé !* O pedagogie autentică rezidă — se vede — în știința concilierii contrariilor; lecție, « studiu », « constrîngere » — pe de o parte?, « joc », « amuzament » — pe de alta. Valorizarea pozitivă a verbului *paideuo* împrumutase la Platon sensul acțiunii de « a forma prin educație unele obiceiuri, habitudini », de « *a forma caracterul cuiva* » (s.n.) « *A ridica pe cineva într-o artă* (s.n.), « *a-l forma pentru artă* », a-l modela « în virtute » era pentru grec *paideuo*. « Ei, zeii... care ne învățară pe noi primii, artele servind nevoile de zi cu zi ale existenței » (Platon, *Menexenos*, 238 b.) — aici unde *paideuo* își rotunjește înțelesurile cu cel de « a forma sufletul și corpul pentru un anume fel de viață ». Pedagogia, paidagoghia este de fapt o *paidotrofia*, « o hrană a copilului » Din « Statul » platonian, unde « înălțarea » tînărului începe cu « hrana » obținută prin învățarea artelor, la « călătoria » lui Wilhelm Meister în « provincia pedagogică », două milenii a supraviețuit credința că educația începe cu arta, că în începuturile artei germinează gîndul instrucției omului. Acolo, în « provincia pedagogică », ne mărturisește Goethe — « sînt oameni care pun copiilor la îndemînă lucruri pe potriva lor; ei le scurtează ocolurile care foarte lesne pot abate pe om de la destinația sa ».

Prin fantele întredeschise ale sensurilor, istoria pedagogiei învățămîntului artistic din liceul timișorean își iluminează experiențele, adevărurile stabilite în universul ideii de educație. Un alt gînd își face însă loc spre sfîrșitul acestei drumeții prin istoria și spiritul acestei provincii pedagogice a artei. E un imponderabil de natura dubiului: nu s-ar fi cuvenit oare să se fi amînat orice discurs în jurul istoriei acestei Școli? Căci rostul ei e mai ales *să fie*.

https://biblioteca-digitala.ro

# simpozionul «artă · educație · sens»

grupaj realizat de Theodor Redlow

## eduard pamfil

Încerc să urc pînă la puritatea, la strălucitoarea instalare a începutului absolut... Evenimentul care ne animă și ne sincronizează afectiv este legat de unul dintre cele mai profunde, intime, calde și definitorii fenomene ale naturii umane, dincolo de singurătatea conștiinței care nu vorbește încă și, din această cauză, de o vechime care se suprapune certamente, cu exactitatea cărbunelui marcat, cu însăși existența omului. Școala de artă care a împlinit 50 de ani la Timișoara este participanta la fondul suprem al valorilor unui grup uman — un grup legat prin limbă, prin peisaj, prin stelele de pe cer, prin ritmurile secvențiale ale anotimpurilor. Sînt valorile omenirii, de cînd a început ea să fie și pînă azi. Însăși denumirea fenomenului de tehnică socială care este școala este extrem de tardivă pentru ceva ce a început de la primele zone ale omenirii.

Spre deosebire de celelalte ființe, care străbătuseră milioane de ani și transformările Pămîntului, omul a introdus în cosmos o formulă inedită, care a făcut ca istoria speciilor să se termine și să se deschidă un alt capitol, extraordinar și amețitor — dacă pe atunci ar fi fost cineva capabil să amețească. Omul a apărut pe Pămînt în momentul în care a fost o ființă care depinde în fiecare moment de celelalte ființe asemănătoare și, mai ales, de cei cîțiva care îl înconjoară. El și-a instaurat condiția umană înainte de a ști că este om, în măsura în care, pe Pămînt, *fenomenul de învățare, de comunicare incontinuă a noutății a devenit funcția dominantă a acestui nou tip de viețuitor*. Această ființă a devenit o formidabilă încrucișare între două infinituri, pe care, de atunci și pînă astăzi, le tot explorează: un infinit imens înspre capetele universului stelar și un infinit imens în diviziunea materiei. *Omul nu e făcut din infinit, dar își face loc între două infinituri, fiind el însuși o sinteză a infinitului.* El are o proprietate pe care nici un infinit nu o are, aceea de a instaura și de a desfășura noutatea. Acest om stă între două infinituri și inventează continuu propria lui ființă, în propria lui esență — a ceea de a nu fi infinit, ci de a fi *un incontinuu început*.

În decursul zecilor de mii de ani în care, la început, omul era un creator de prezent, apoi un depozitar de prezent, apoi un explorator după vectorii posibili ai minții lui, evenimentul nostru a existat mereu implicat. Omul a fost de la început artist, omul a fost de la început liber, omul a fost de la început profesor și elev, *omul a fost de la început iremediabil țesut în sentimentul că tot ce se întîmplă în mintea lui și nu trece într-o altă minte e un nonsens*. Pe acest minuscul firicel de nisip din univers care este Pămîntul, pe super-minusculul loc de pe Pămînt care este țara noastră, pe infra-super-minusculul loc care este școala de artă de la Timișoara se întîlnește o lege zdrobitoare a conștiinței noastre despre univers, aceea a *transformării infinitului într-un super-prezent*. Aș spune că, în totală și ireductibilă divergență cu trecutul și cu variantele sale «periodizante», actul artistic este, în mintea și sufletul celor de la Timișoara, o expansiune constructivă și inventivă, o modelare a comunicării pe toată claviatura sensibilității și a gîndirii, care face și dă semnificația persoanei umane. Acest lucru a implicat (ca la Bauhaus) măturarea academismului, orizontalizarea raporturilor de comunicare dintre profesori și elevi, pendularea continuă, diontică, între experiența interioară a celor care *știu și oferă* și a celor care *doresc și află*. Arta a vorbit, pînă în secolul nostru, către și pentru un om eminamente constant și asemănător cu el însuși. Ea este astăzi în dialog cu o nouă varietate de ființă și persoană istorică. Contradictoriu, în conflict cu mediul său generator, hedonist, posesor al unei uriașe cunoașteri fizice, emancipat de religie etc... omul secolului nostru se plasează, în raportul său cu lumea formelor, completamente diferit decît de-a lungul ancestralului său drum istoric. Școala din Timișoara este una din meritoriile instituții care participă la această fascinantă aventură (asemănătoare cu expansiunea și transmutația astronomică), din care va emerge *o umanitate corectată și purificată pentru totdeauna de egoism și agresivitate, salvată de tristețea standardizării*, prin impregnarea tuturor formelor tehno-utile cu fascinanta putere a frumosului — alianță transparentă între inimă și creier.

## cornel ailincăi

M-aș opri mai întîi la conotațiile termenului *sens*, înțeles fie ca orientare a unui fenomen, fie ca rost al lucrurilor, ca utilitate sau ca semnificație, ca finalitate a unei acțiuni. Simt că aceasta a doua conotație, mai cuprinzătoare, se răsfrînge înapoi asupra celei dintîi, în drumul dintre ele, mi se sugerează un al treilea termen de referință, pe care l-aș numi *convergență* — mă gîndesc la o colectivitate care are aceeași țintă, la o sumă de oameni ale căror eforturi converg.

Cred că, înmănunchind aceste nuanțări — *orientare, convergență, semnificație, finalitate* — și proiectîndu-le asupra primilor doi termeni ai triadei în discuție *(artă și educație)*, am putea deschide arcul unor determinări semnificative. Cînd spunem că finalitatea artei este cunoașterea, în măsura în care omul se prezintă în dubla ipostază de cultură interiorizată și de disponibilitate axiologică la nivelul pregătirii și al participării sale, ne referim, de fapt, la un comportament cultural, care se manifestă ca un comportament învățat, cu alte cuvinte dependent de

https://biblioteca-digitala.ro

educație. Dar *educația este un proces de convergență*, care ne aduce în preajma înțelegerii artei, iar arta, la rîndul ei, deschide calea spre cunoașterea și spre adevăr. Închizînd acest cerc, mă voi apropia de o mai concretă înțelegere a educației, ca *fenomen de transmisie cu impact transformator*, care, pe de o parte, vizează *modelarea sau automodelarea individului*, iar pe de altă parte, vizează o *rentabilitate socială*. Aici s-ar putea pune niște întrebări mai mult sau mai puțin retorice: în ce raport se află modelarea sau automodelarea individului, prin procese de educație artistică, cu rentabilitatea socială? cum vedem noi acest raport — cum îl vedem din perspectiva artistului, din perspectiva publicului sau din perspectiva categoriilor sociale? cum satisface arta aceste perspective?

Înțelegînd educația ca modelare și automodelare a individului, ca perfecționare a personalității, mi se pare că școala de artă din Timișoara este prima dintre școlile secundare de artă din țară care — cu generozitate și cu proiecția tuturor energiilor dascălilor-artiști — s-a apropiat de sensul originar al facerii artei, în care *edificarea fenomenului și edificarea persoanei erau paralele sau simetrice*. Nu este o metaforă ideea că « făcînd te faci pe tine însuți ». Timișorenii au dezvătut, cred, mai bine și mai frumos decît în alte școli de artă, situațiile de *colaborare între fondul interior de creativitate și universul care ne înconjoară*.

## coriolan babeți

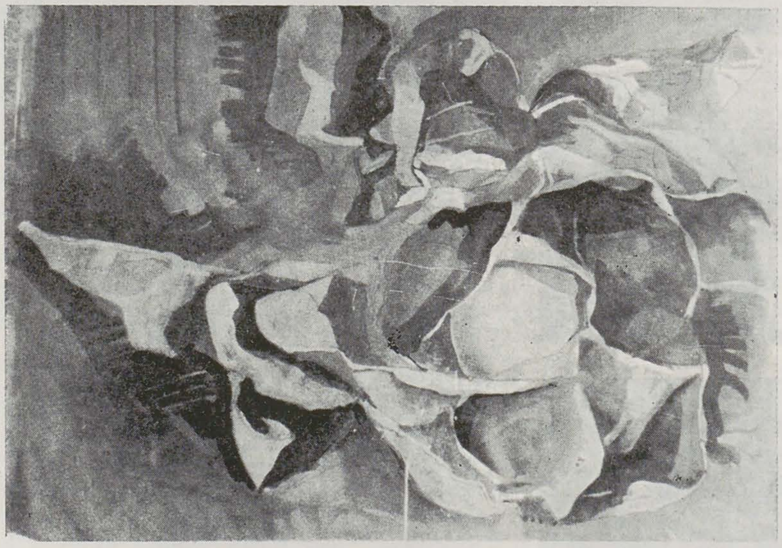
Sensurile sînt bogate în această expoziție. La un capăt, ea este o expoziție a *pedagogiei pentru artă:* în desenul uscat, exact, realist al primelor două decenii de activitate a liceului avem de a face cu o experiență a contemplării — o *contemplare*, dacă vreți, *a mîinii* chemate să execute pînă la capăt ideea exactității vederii. La celălalt capăt, găsim o altă accepțiune a ideii de contemplare — ea are ca mijloc *ochiul*. Între aceste două vîrste ale contemplării se găsesc, în traveele din dreapta ale expoziției, vîrstele acțiunii, ale studiului ambianțelor, ale studiului formelor utile, ale graficii de publicitate. Aici se află, poate, miezul cel mai viu și mai pasionant al activității liceului: *momentul pedagogiei prin artă*. Iată cum, la cele două capete, cuvîntul pedagogie și cuvîntul artă se întîlnesc, ele însemnînd același lucru.

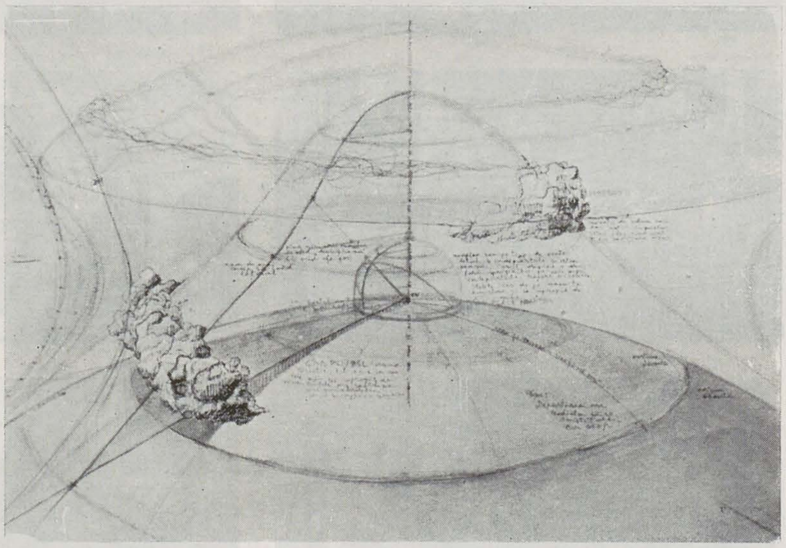
Opera de artă majoră a acestui liceu este probabil libertatea minții tînărului care a învățat să fie creativ în planul gîndirii artistice. În plan concret, opera majoră este însuși tînărul care a părăsit băncile școlii.

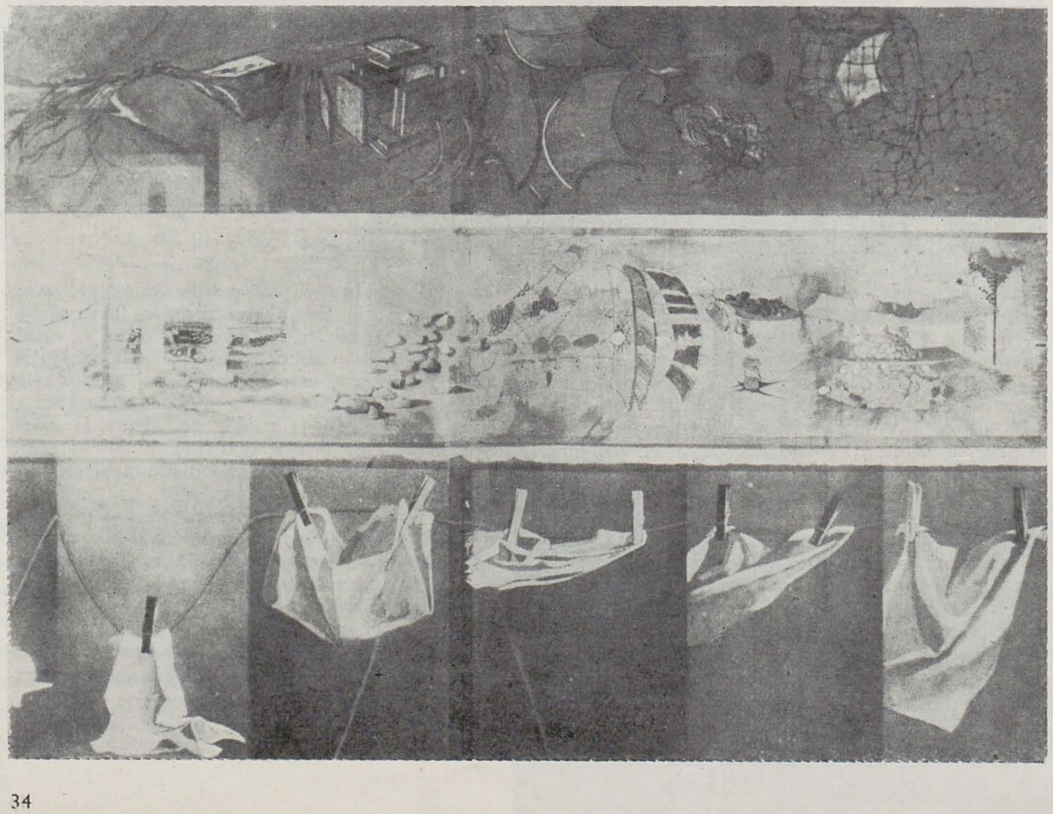
## ion sălișteanu

Această demonstrație relevă începuturile acelor mlădițe care, cu trecerea timpului, pot confirma sau infirma dotarea lor inițială, tocmai pentru că dețin șansele și riscurile profesiunii de gînditor al formelor vizuale; este nu atît o meserie cît un mod de a exista, de a înțelege raporturile cu cele văzute. Mi se pare foarte frumoasă desfășurarea în timp a acestei școli, care a lăsat urme în plastica românească și care a făcut să se țină sus stacheta profesionalizării. Mi se pare foarte important faptul că o asemenea școală există, contribuind la *eliminarea conceptului diletant despre formă și despre capacitatea de a face forme*. Există, în această nevoie de problematizare, de intrare cu uși și ferestre deschise într-o « ascultare » a fenomenului contemporan, *o articulare în lumea organizării formei sub rigoarea ordinii* — epocă pe care școala de la Timișoara a cunoscut-o, după cum există și *o descoperire a necesității utilitarului* — epocă pe care, de asemenea, școala a cunoscut-o, dezvoltînd *un sistem conceptual de referire la tot și la toate*. Toate acestea nu fac decît să demonstreze capacitatea de mimare a tinerilor, capacitate care, la vîrsta lor, se cheamă talent — o plasticitate nemaipomenită și o nevoie de modelare la sugestia profesorului, care, cu timpul, pot duce la pătrunderea pe poarta adevăratelor sensuri ale artei.

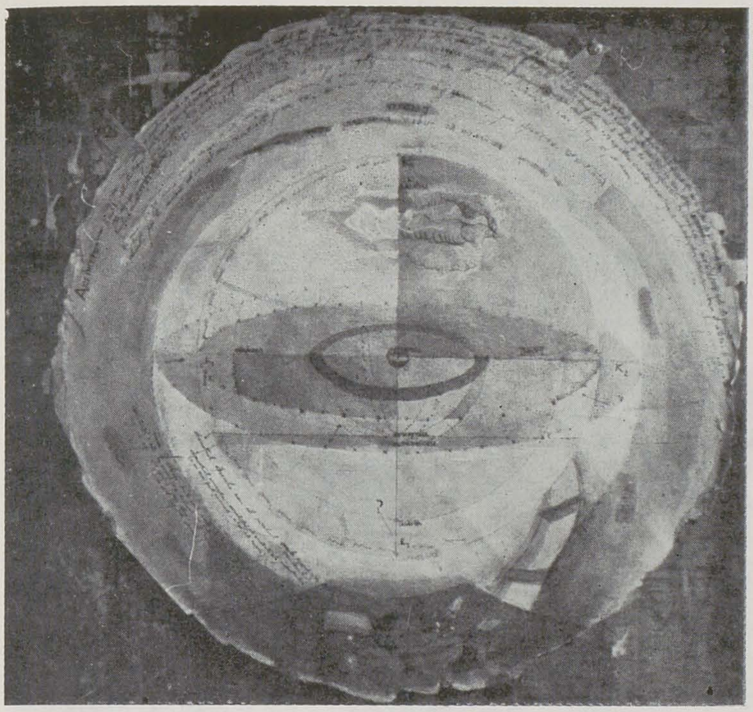
Mi se pare că în această deschidere, uneori exagerat de orizontală, există și niște *pericole ale suficienței*, așa cum existau, în perioada de început, niște *pericole* — de fapt, elemente forțate de împrejurări — *ale insuficienței*. Mi-aș permite să spun că, în ultima etapă, se constată o formă de escamotare

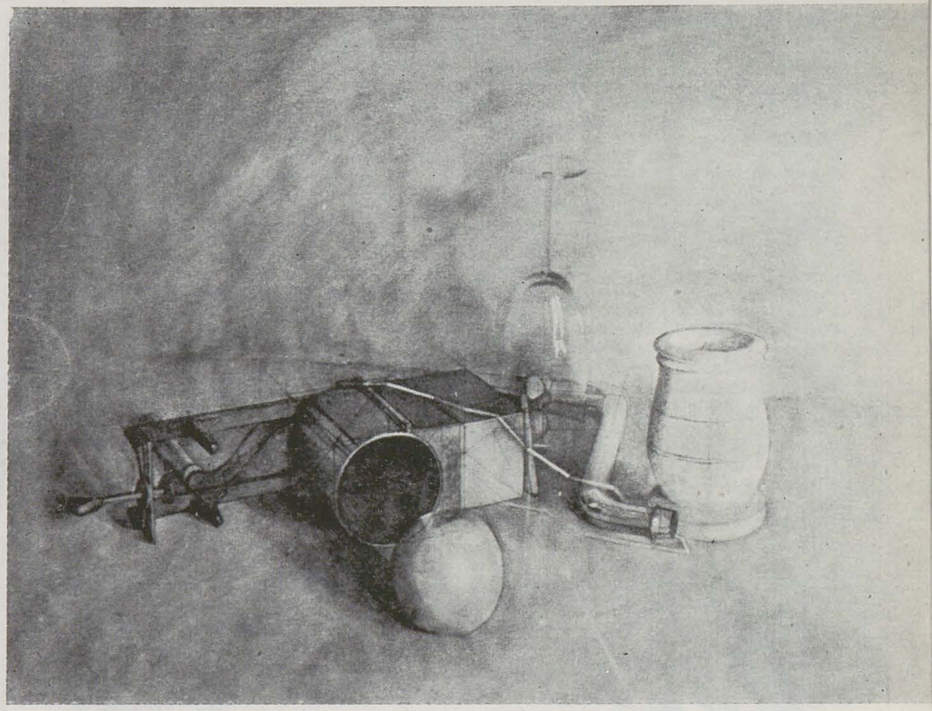






https://biblioteca-digitala.ro





a servituților și a neputințelor, un mod de a ascunde ceea ce nu știm, ceea ce nu cunoaștem încă. Este o ușoară cedare în fața diletantismului trecerii spre alte sectoare de cercetare și de informație — spre biologie, fizică, matematică etc., toate atinse în treacăt, într-o răsfoială care riscă să compromită sensul unei profesionalizări foarte ascuțite. Un om care cunoaște legea dură a imposibilității ca orice lucru să fie făcut oricum nu mai poate pactiza cu zona diletantismului. În școală se trece prin gramaticile elementare ale artei, ca prin niste puncte obligatorii pe calea profesionalizării, fără de care nu există artă de vocație, capabilă de influențare a conștiințelor. Mi se pare că tot ce se întîmplă în această școală, cu riscurile unor deschideri (poate) exagerate, dar cu o puternică forță de penetrare în tot ceea ce are mai autentic și mai actual arta contemporană, pregătește cu ascuțime receptarea sensului contemporan al necesității spirituale. Un tip de imagine pregătește obiectul de largă circulație, un altul gîndește forma din punctul de vedere al acurateței față de sistemul semn-literă, în signaletică și comunicare, un altul este pur și simplu baia de culoare și lumină prin care se stabilește si se comunică o ordine de impact afectiv: toate denotă valori care consolidează ideea de profesionalism.

## dialog cu constantin flondor

*— Din cîte am putut cunoaște, învățămîntul de artă pe care îl cultivați la Timișoara este mai mult o școală a gîndirii artistice decît a ceea ce se numește, cu un termen învechit, «măiestrie». Accentul cade pe o formativitate cu sensuri constructive, adaptate cerințelor concrete ale socialului și, în același timp, cu țeluri spirituale, vizînd cunoașterea de sine și cunoașterea lumii.*

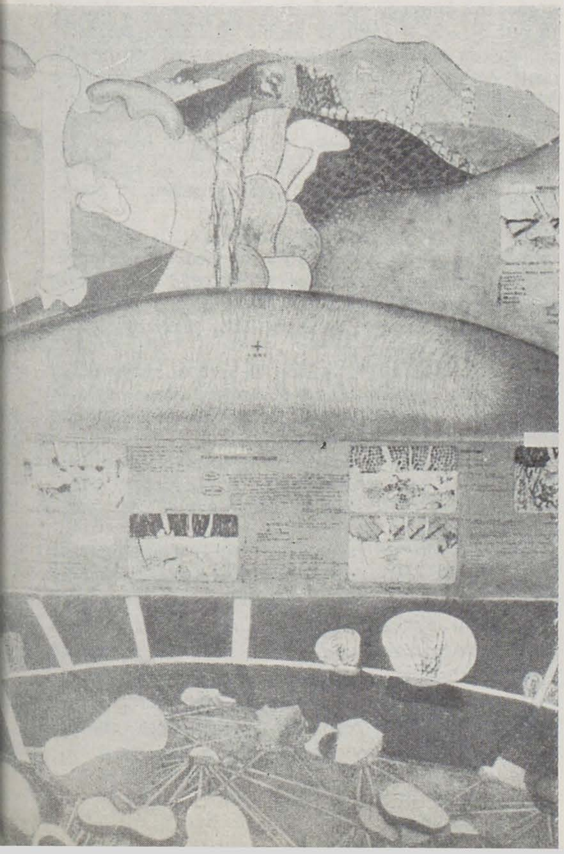
— Desigur, elevii trebuie să lucreze nu numai într-un atelier de *facere*, dar și într-un loc de *gîndire*. Am considerat întotdeauna că trebuie să menținem un echilibru între aspectul pragmatic, cu o perspectivă imediată, și un aspect de formare, de educare, care vizează de fapt construirea unor conștiințe.

*— Este o edificare ce se înfăptuiește în mod colectivist, printr-o muncă de echipă. A descoperi împreună ceva, a accede la un sens care ne depășește pare să fie mai important decît punerea în valoare a eului mai mult sau mai puțin creator, convins că ar avea ceva foarte important de spus.*

— Acest apetit pentru colectivitate are un trecut considerabil în demersul nostru. Perioada de intensă muncă în echipă cu elevii este aceeași în care noi lucram în cadrul grupurilor «111» și «*Sigma*». Prin 1970, individualitățile noastre se contopeau într-un tot unitar. Aveam în programul nostru de lucru si aspecte ale pedagogiei de artă, iar grupa de elevi devenise o prelungire a echipei noastre.

*p. 34*
1. ANDREEA FLONDOR: *Studiu, tempera guașă, 1983*
2. BOGDAN ACHIMESCU: *Relația eu-pămînt-cer, practica de vară Gurahonț, 1980*
3. ANDREEA FLONDOR, SIMONA NUȚIU: *Om-dezvoltare-trasee, 1983*
4. IULIAN VĂCĂRESCU: *Natură statică, cărbune, 1979*

*p. 35*
1. SIMONA NUȚIU: *Diagramă concept pentru filmul «Călăuza», 1983*
2. LAVINIA MÎRȘU: *Natură statică, tempera, 1980*
3. ALEXANDRU PATATICI: *Natură-raport semiotic-revelație — lucrare de diplomă, 1982*
4. ANDREEA FLONDOR: *Studiu de draperie, cărbune, 1983*

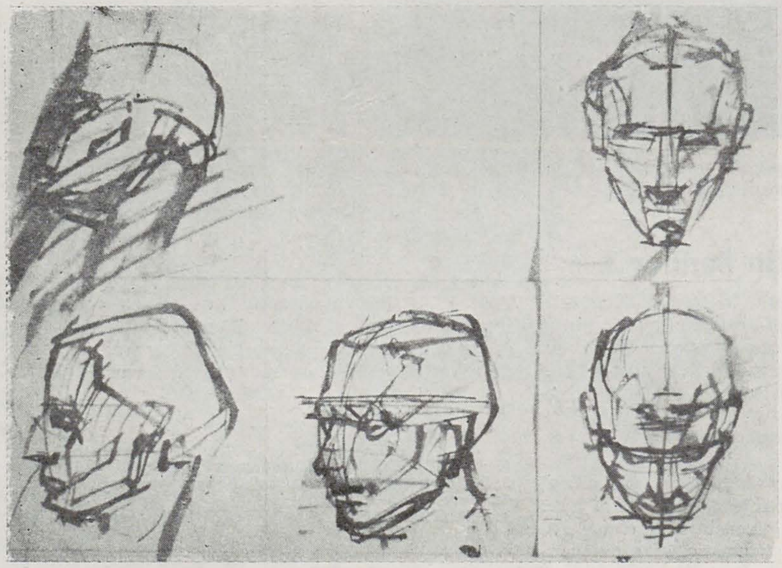


https://biblioteca-digitala.ro

Conflictul catedră-clasă era anulat, relația pedagog-elev devenea o relație de parteneri întru aceeași *mirare a descoperirii și producerii formelor.* Fluxul informațional era biunivoc, din care cauză întrebările pe care ni le puteam noi, în atelierul de creație, erau și cele pe care le puneam în clasă, cu elevii. Repet, mirarea era de ambele părți. Situația despre care vorbesc a avut maximum de accent în perioada programului nostru experimental de învățămînt, care a funcționat timp de aproape șapte ani, cu discipline noi, cum sînt gramatica formei, estetica formelor utile și altele.

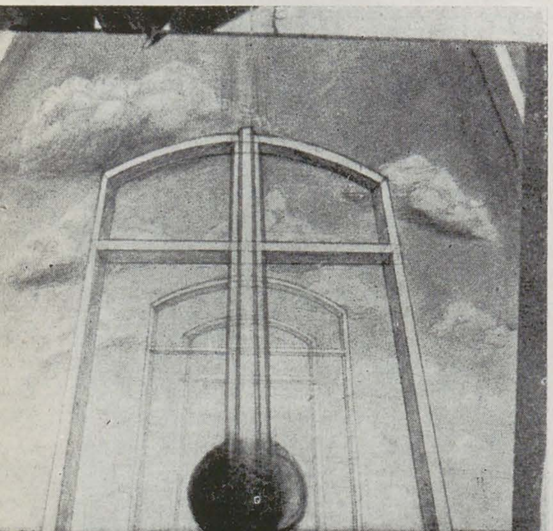
*— Chiar și studiul naturii a fost orientat, în acest program, pe un drum mai puțin frecventat, cu insistență pe funcțional și fiziologic, procesele interesînd mai mult decît structurile.*

— Contactul cu natura a fost un fir continuu pentru școala noastră, inclusiv în perioada, să-i zicem, cea mai tehnicistă, cînd forma era corelată cu funcția, pe tărîmul esteticii formelor utile. Acest contact a primit noi valențe într-o perioadă imediat următoare, cînd forma a început să fie importantă mai mult prin semnificațiile pe care le conține sau pe care le exprimă. Atunci natura a început să devină cu adevărat un loc al mirării.

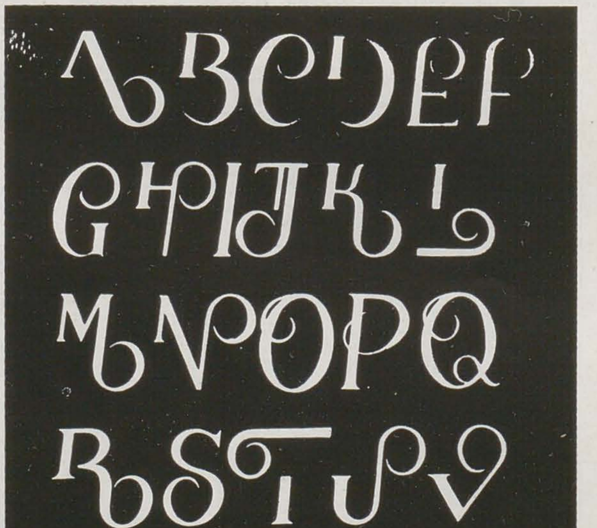


*1. SORIN VREME: desene-figură umană, Cap, 1980*

*2. SORIN VREME: Desen, peniță, 1981*




*3 Proiect de afiș, practicile de vară*



*4. Studiu caractere de literă*

*— Ați încercat, în această experiență a studiului și a operării în grup, atît intervenția autoritar-arbitrară în natură, cît și, mai cu seamă în ultima perioadă, o cultivare a receptivității față de natură, de la care avem neîncetat ceva de învățat, poate și pentru a ne regăsi, pentru a ne restabili echilibrul, buna implantare în existent.*

— De aceea și spuneam, la începutul convorbirii noastre, că încercăm să creăm în atelier un loc al gîndirii. Mergînd în natură, rolul gîndirii se accentuează.

*— Se pare că refuzați din capul locului atitudinea estetizantă. Chiar și în școală, poeticul pare să prevaleze asupra esteticului — interesează mai puțin confortul perceptual pe care-l poate da o bună formă, mai puțin armonia care exclude problematizările și mai mult conținuturile.*

— Forma este doar un fel de *centru magnetic al înțelesurilor.* Scriind despre simbol, Hegel spunea că forma nu poate cuprinde niciodată cantitatea de conținut, de semnificație.

*— Care ar putea fi concluzia testului pe care l-ați lansat, înscriind, sub genericul « Artă-Educație-Sens », o întrebare provocatoare despre eventualitatea vieții fără de artă?*

— Răspunsurile pe care le-am primit demonstrează o admirabilă fraternitate, aproape fiecare răspuns este un act de credință. Există mereu o neliniște a tensiunii dintre individ și lume, iar întrebarea absurdă pe care am pus-o este de natură să stimuleze această neliniște. În răspunsul meu, am scris, ca un subtitlu, « pămînt fără cer », iar între cei doi termeni am propus o respirare. Întreruperea contactului ar însemna o întrerupere a neliniștii.



https://biblioteca-digitala.ro

# carnet de critic (VII)

## mihai drișcu

Cu ocazia jubiliarei « Artă-educație-sens », una dintre manifestările complementare urma să fie o expoziție de « trimiteri poștale » — timișorenii ne-au obișnuit cu premiere naționale, aceasta ar fi încă una — realizată prin etalarea răspunsurilor, în imagini sau texte, primite la o întrebare dintre cele mai grave, o « ipoteză-limită » ( = « provocatoare », incitatoare pentru cei care, într-un fel sau altul, lucrează pe teritoriul artei): « Viața fără artă? ».

Cîteva săptămîni bune, devenite apoi luni, am dat tîrcoale formularului expediat de Constantin Flondor. Am început — ocolire ce ține probabil de o strategie personală — prin a reciti conspectele la cartea lui Hervé Fischer « Artă și comunicare marginală » (Balland, 1974). Trimiterile poștale, arta poștală (Mail Art), « arta la distanță », explică autorul, sînt dintre exemplele de *marginal-media*, ce apar, prin reacție, ca subproduse ale mass-media. Comunicarea de masă constată — poate unilateral în critica sa — Jean Baudrillard, este mai curînd « cuvînt fără răspuns », ce fabrică noncomunicarea, apelînd, de fapt, la antimediatori, la intranzitivi. Comunicarea presupune neapărat un schimb, un *răspuns* (ceea ce s-ar întîmpla, de exemplu la rubricile de tipul « secvența telespectatorului »).

Aceste marginal-media sînt « tentative specifice, limitate, individuale sau emanînd de la subgrupe minoritare ale societății, pentru a emite și difuza răspunsuri ». Ele au apărut, ca de altfel, aproape simultan, și arta video, în condițiile noii teme în istoria artei: artă și comunicare, în care, așa cum formulează sentențios Fred Forest, « comunicarea trebuie să devină tema însăși a artei ». (În 1972, se știe, Forest a cumpărat, în « Le Monde », o suprafață albă, în care publicul a fost invitat, simbolic, să devină propriul emițător/informator, inițiativă la care a primit 800 răspunsuri).

Și el cunoscut promotor al artei sociologice, Hervé Fischer scrie că arta ca *practică pedagogică* — fie ea obiect, imagine, gest, dar, se înțelege, din altă categorie decît mediile tradiționale, pictură, sculptură — are statutul de *material didactic, demonstrativ* și *experimental*. Serviciile poștale devin suportul, ele sînt investite, vrînd — nevrînd cu rolul de structură activă aptă să integreze compensator — chiar și prin simpla legare cu un ritm al vieții cotidiene, ca așteptarea « curierului » — această subgrupă, dar dispersată pretutindeni, în întreaga lume. (În afară de « corespondenții » din diferite centre artistice din țară, au răspuns întrebării lansate de Constantin Flondor artiști din Bulgaria, Polonia, R.D.G., R.F.G.)

Ar mai fi de amintit și rolul pe care numeroasele « școli de artă prin corespondență » — se înțelege, aici ca obișnuință deturnată — l-au avut în dezvoltarea, în timp, a acestui « sistem de schimb între un număr foarte larg de artiști, critici și prieteni ». E de menționat că în 1971 se înființează *The Marcel Duchamp Club* — considerat, pe bună dreptate, și aici, ca un precursor (anterior, în 1969, la Chicago luase ființă grupul *Art by telephone*). Gama acestor trimiteri poștale este foarte largă: poeme sau poezie vizuală, mici colaje, mici fragmente obiectuale degradate (un exemplu dintre « envois »-urile cunoscutului grup *Fluxus*: Klaus Groh a expediat bucățele de lemn ars, ca informații asupra incendiului casei sale), fotografii de acțiuni de interior sau în peisaj, diferite intervenții grafice pe fotografie, « ștampile da artist », « timbre de artist », de obicei deturnări, *contra-utilizări* ludice sau ironice (luarea în răspăr nu numai a documentelor administrative, dar și a circuitelor vieții artistice contemporane, prin pseudo-instituții de felul « Academie de avangardă » cu ștampila « aprobat » ( ! ), sau tipărirea de bilete de 100 dolari cu mențiunea « eșantion fără valoare »), « maxime de artist » de tipul « Ben doute de tout y compris de Tout »), autentificări (Pierre Restany: Reconstituire istorică autentificată), amprente (Piero Manzoni — amprente digitale, Harald Szeeman — « ștampilă » de buze), numerotări, etc, etc, (aducerea la zi a exemplificărilor ar necesita un spațiu mult mai mare decît cel de care dispun).

Între timp, am văzut expoziția și am constatat interesul stîrnit de ea. (ca, de altfel, și faptul că, încercînd o explicare cît de cît teoretică a « trimiterilor poștale » eram pe un drum greșit). În continuare, mă încăpățînez să dau curs invitației, respectînd doar una dintre « regulile jocului » (fac, dacă se poate, abstracție de obișnuita mea întîrziere, nu numai în privința corespondenței): atunci cînd Costantin Flondor va primi, prin poștă, revista ce conține textul meu de răspuns, mă voi considera cel de al 82-lea participant la această manifestare.

Am procedat în felul următor: am recitit, cum lesne se poate deduce cîte ceva din (și despre) teatrul absurdului, am extras cîteva zeci de « definiții » (din cele cîteva culegeri ale colecției « Cogito » pe care le-am avut la îndemînă sau din propriile notițe), dar mai ales mi-am adus aminte de prezența mea — ca ascultător sau, mai delicat, ca vorbitor — la destul de numeroase simpozioane, colocvii, dezbateri pe teme « mari », generale și totdeauna actuale.

Din operațiunea minimă de mixare — proiectul este „infinit" și textul poate spori oricît, iar replicile pot fi la nevoie interșanjabile, după voința lectorului (ce mai, « opera aperta »!) — a apărut mi-ar place să cred că glumețul — în orice caz autoparodicul — meu răspuns, adică:

# o mică porțiune din cea mai mare masă rotundă

— *Raportul artelor și științelor cu viața este* — își continuă ideea Johann Wolfgang Goethe, un foarte priceput conducător de discuții, adept, de preferință, al soluțiilor și/și decît nici/nici — *în funcție de treapta pe care ele se află, de condițiile vremii și de mii de alte neprevăzute — foarte diferit; de aceea nici nu se poate orienta cineva perfect în această privință.*

— *Viața e serioasă, veselă e arta*, intervine, încercînd să opereze dihotomic, dar vădit simplificator, prietenul său Friedrich Schiller.

— *Arta*, urmează, cu adevărat olimpian, Goethe: *o altă natură, tot atît de tainică, dar mai inteligibilă; căci purcede din intelect.*

— *. . . Și scurta noastră viață e împrejmuită de somn*, rostește, dus pe gînduri, William Shakespeare.

— *Viața este un somn adeseori întrerupt*, se grăbește să nuanțeze Cilibi Moise.

— *Domnul a pierdut o bună ocazie să tacă*, protestează, în stilul său specific, Guillaume Apollinaire.

— *De vrei să trăiești în viață fără supărări, socoate cele ce sînt să se întîmple ca întîmplate*, spune, împăciuitor, Epicur.

— *Eu cred că* — emite maestrul Franchiolo, fost profesor de perfecționare la sindicatul patronilor patiseri din Paris, autorul remarcabilei cărți « Patiserul și cofetarul în fața decorului » — *arta este un efort de a crea frumusețe.*

— *Cum a prezis Guido Bonat, marele astrolog, artele nu pot aduce alt cîștig fără numai foame și sărăcie*, afirmă sentențios Robert Burton.

— *A r t ă* — citește Diderot din manuscrisul său pentru Enciclopedia franceză — *termen abstract și metafizic. A început prin observații asupra naturii, rostului, utilității, calității ființelor și simbolurilor lor; apoi s-a dat numele de ș t i i n ț ă, de a r t ă sau d i s c i p l i n ă în general nucleului sau punctului de întîlnire la care au fost raportate observațiile deja făcute, pentru a alcătui un sistem fie de reguli, fie de instrumente și de reguli care tind spre același scop; aceasta este d i s c i p l i n a în general.*

— *Viața se compune din două zile: una pentru tine, alta împotriva ta*, declară un necunoscut, înveșmîntat într-un burnus ponosit.

— *După cum o zi bine întrebuințată ne dă un somn liniștit, tot astfel o viață bine folosită ne dă un sfîrșit fericit*, formulează frumosul bătrîn Leonardo.

— *Așa cum spune Pitagora* — enunță Michel de Montaigne — *viața noastră se asemuie marii adunări a jocurilor olimpice. Unii își deprind trupurile ca să capete laurii jocurilor, alții aduc mărfuri ca să le vîndă cu cîștig; sînt printre ei, și nu din cei mai răi, care nu cată altă înfruptare decît a se uita cum și pentru ce se face fiecare lucru și pentru a privi viața celorlalți oameni, ca să judece și să orînduiască pe a lor.*

— *Să nu fi niciodată mulțumit: aici e toată arta!* afirmă, parcă în deplină cunoștință de cauză, Jules Renard.

— *Artele sînt de fapt ca o oaste mărșăluind de-a pururi, ceea ce face ca cea mai nimerită cale de asalt spre a le stăpîni cu bine să rămînă a t a c u l p r i n d o s*, se autocitează, din digresiunea întru lauda digresiunilor, Jonathan Swift.

— *De ce, într-o viață atît de scurtă să faci atît de multe proiecte?* se întreabă Horațiu.

— *A învăța să trăiești e ca și cum ai învăța să patinezi: începi dîndu-te în spectacol într-un mod ridicol. Dar patinatorii au trecut cu toții prin asta. . .* începe să-și expună opinia George Bernard Shaw.

— *E pe placul lumii să vorbești de fleacuri ca de lucruri serioase și de lucrurile serioase ca de fleacuri*, nu ratează ocazia unei mici înțepături Montesquieu.

— Nu vă supărați, întreabă, din ușă, un tînăr cu chitară, cu un aer vagamente punk, știți cumva unde se ține azi repetiția grupului de muzică tînără « Vita brevis »? De vreo oră îi caut.

— *Dacă pierdeți o oră dimineața, veți petrece toată ziua căutînd-o*, observă, politicos, lordul Chesterfield.

Hippocrate face un semn cu degetul, cu înțelesul de « mai sus » și ușa se închide.

— *Secretul artelor*, emite Voltaire *este de a corija natura.*

— *Încercarea de a face o deosebire între artă și natură nu e decît vorbărie*, spune, într-un elan unificator Novalis.

— *Dimpotrivă*, intervine Kant, *arta frumoasă este un mod de reprezentare final în sine însuși, care, deși fără scop, contribuie totuși la cultivarea facultăților sufletului în vederea unei comunicări sociale. Comunicabilitatea universală a unei plăceri indică prin însuși conceptul ei că aceasta nu trebuie să fie o plăcere a desfătării, care provine din simpla senzație, ci una a reflexiei. Astfel, arta estetică, ca artă frumoasă, este o artă care se ghidează după facultatea de judecare reflexivă și nu după impresia simțurilor.*

— *Zilele sînt poate egale pentru un ceasornic, dar nu pentru un om*, spune foarte încet, Marcel Proust.

— *Viața este o insulă ale cărei stînci sînt speranțele, ai cărei pomi sînt visele, ale cărei flori sînt durerile, ale cărei izvoare sînt însetate care se află situată într-o mare a singurătății*, își expune concepția Djubran și apoi continuă: *Viața fără libertate este ca un trup fără suflet. Libertatea fără gîndire este ca un suflet tulburat. Viața, libertatea și gîndirea sînt trei ipostaze ale unui singur tot, veșnic, care nu dispare și nu se destramă*, iar, după o pauză pentru respirație, adaugă: *Viața fără revoltă este asemenea anotimpurilor fără primăvară. Revolta fără dreptate este asemenea primăverii în deșertul arid. Viața revolta și dreptatea sînt trei ipostaze ale unui singur tot, care nu admite descompunere sau schimbare.*

— *Răbdarea*, articulează sec Vauvenargues, *este arta de a spera.*

— *Conversația este un joc de foarfece de grădinar, fiecare taie vocea vecinului, de îndată ce răsare*, se apleacă Jules Renard spre urechea vecinului, un grec necunoscut, care dă din cap:

— *Altă viață, alte obiceiuri. . .*

— *A trăi este arta și meseria mea*, afirmă Montaigne.

— *Trăim nu așa cum am vrea, ci cum putem*, spune grecul anonim.

— *Puterea e în artă, nu în bogăție, măreția în gîndire și nu în vîrstă*, rostește Saadi.

— *Noi spunem că Timpul înseamnă Bani. Înseamnă civilizație, artă, literatură, răgaz, plăcere, pe scurt, o viață mai bogată*, reia Shaw.

— *Cînd intră în joc interesul, arta dispare — o sută de văluri îi ascunde ființa*, meditează Rumi.

— Așa cum am mai spus, *nu se poate combina goana după bani cu căutarea artistică*, aprobă Shaw.

— *Politica este arta de a face ca totul să fie posibil. Toată viața este politică*, lansează Silvio Pellico.

— *Timpul este marea artă a omului*, riscă o definiție Napoleon.

— *Gravitatea e platoșa neghiobilor*, îl sancționează prompt Montesquieu.

— *În orice condiții, arta trebuie sprijinită*, intervine un bărbat solid.

— Știți cumva cine este acest om brav și înțelept? își întreabă, în șoaptă, Mecena, vecinul.

— E colegul Heinz de la Teremia, răspunde Lorenzo di Medici, dînd aprobator din cap.

— *Orice vocație de artist începe prin pastișă*, încearcă André Malraux un alt fir de discuție.

— *Orice artă este esențială numai pentru cine o practică*, îl întrerupe Alba de Cespedes, cu care ocazie se constată ce puține femei sînt în sală.

— *Arta este o iubită geloasă*, pare a o confirma Emerson.

— *Arta este mîna dreaptă a naturii. Aceasta a făcut numai creaturi, cealaltă oameni*, spune Schiller.

— *Orice popor care n-a cultivat artele este osîndit să trăiască necunoscut*, formulează Voltaire.

— *Pe nici o cale*, urmează în stilul lui Goethe, *nu ocolești în mod sigur lumea decît prin artă și nu te unești mai sigur cu ea decît prin artă.*

— *Arta nu se potrivește cu mediocritatea; ea dă aripi, nu cîrje*, spune Victor Hugo.

— *Amatorul*, preia o sugestie din zbor și o prelucrează repede Ion Luca Caragiale, *lucrează de plăcere morală și ce produce îi face totdeauna plăcere — a r t i s t u l l u c r e a z ă d e n e v o i e i n t e l e c t u a l ă ș i f o a r t e r a r î i p l a c e c e f a c e. . . Într-un cuvînt, artistul vrea să comunice tot și obține puțin, pe cînd amatorul vede că obține mai mult decît voia.*

— Aici este repetiția corului « Ars longa »? întreabă, din ușă, o tînără cu voce foarte plăcută, ochelaristă cu multe dioptrii, se lămurește că nu e, în timp ce Hippocrate face gestul de « mai jos ».

— *Arta*, generalizează Georg Wilhelm Friedrich Hegel *nu mai oferă acea satisfacție a nevoilor spiritului pe care timpuri anterioare și popoare au căutat-o în ea, și-au aflat-o numai în ea. . . prezentul, datorită stării lui generale, nu este prielnic artei. . . . arta este și rămîne pentru noi, în privința celei mai înalte destinații a sa, ceva ce aparține trecutului. Cu aceasta, ea și-a pierdut pentru noi și adevărul autentic și vitalitatea și e transpusă mai mult în r e p r e z e n t a r e a noastră decît s-ar afirma, în cuprinsul realității, necesitatea ei de odinioară, ocupîndu-și locu-i superior. . . Arta ne invită să fie considerată de pe pozițiile gîndirii și anume nu cu scopul de a o face să reînvie, ci cu scopul să înțelegem științific ce este arta.*

— *. . .În ciuda limbajului, în ciuda inteligenței, intuiției și simpatiei, nimeni nu poate, de fapt, împărtăși nimic nimănuia*, constată, destul de posomorît Aldoux Huxley.

— *Vorbind puțin, vei asculta mai mult*, pare să-l aprobe un necunoscut blond, cu rubașcă.

— *Arta locuiește în regiunile temperate*, spune André Gide.

— *Arta ca și viața trebuie să se reînnoiască întorcîndu-se mereu la copilăria sa și îngropîndu-și morții*, schițează Shaw un amendament la opinia pesimistă a lui Hegel.

— *a r t i s t, adică specialist, om legat de paletă precum iobagul de glie*, pare enervat Charles Baudelaire.

— *Pictura este arta de a ocroti de intemperii suprafețele plate și a le expune unor critici*, încearcă o întorsătură glumeață Ambroise Bierce.

— *Dacă aș avea talent* — profită de atmosfera creată Jules Renard pentru a-și susține demonstrația — *aș fi imitat. Dacă aș fi imitat, aș deveni modern. Dacă aș deveni modern m-aș demoda repede. Așa că e mai bine că n-am talent.*

— *Arta nu reprezintă penibilul*, decretează Goethe.

— *Arta este unică și indivizibilă*, nu se lasă mai prejos Shaw.

— *Îi iertăm adesea pe cei care ne plictisesc, dar nu-i putem ierta pe cei pe care noi îi plictisim*, sună răspicatul comentariu al lui La Rochefoucauld.

— *Tot ce are viață are un soroc*, spune un arab necunoscut.

— *Viața este moartea*, intervine rezumativ Claude Bernard.

— *Cît are omul în lume viață*
*Tot mereu învață și nu se învață*, își versifică o concluzie provizorie Anton Pann.

— *Viața cea mai scurtă și mai neliniștită*, spune Seneca, *o au cei care uită de trecut, neglijează prezentul și se tem de viitor. Cînd ajung la capăt își dau seama, nenorociții, că au fost tot timpul ocupați cu a nu face nimic.*

Theodor Redlow face un semn fără echivoc: s-a terminat banda. E încurcat de refuzul, e drept că foarte elegant exprimat al lui Montesquieu — « Sînt înghesuit, de nenumăratele treburi pe care nu le am ! » — bine măcar că Bierce i-a comunicat deja miezul intervenției sale la masa rotundă următoare: *v i i t o r u l — perioada în care interesele noastre înfloresc, sînt prietenii noștri fideli și fericirea asigurată.*

# afișele revistei «arta»

## marius tătaru

Nu avem argumente întru acceptarea ideii că există suficiente rațiuni pentru a considera afișul de publicație periodică drept un gen ieșit din comun, motiv pentru care ne-ar fi greu să desprindem dificultățile speciale ce s-ar putea invoca pentru realizarea sa și, cu atît mai mult, ni se par dificil de înțeles cauzele abordării preponderent lacunare ale acestei subspecii atît de generoase ale graficii publicitare.

În general, existența unui asemenea afiș este legată destul de nedefinit de sumarul unui anumit număr al respectivei publicații — cu excepția cazurilor cînd se referă la un număr special sau cu tematică unică — ceea ce presupune, din punctul de vedere al afișistului, o sumă oarecum sporită de libertăți, în raport cu datele ce funcționează limitativ asupra manevrării nestînjenite a subiectului. Spre deosebire de un spectacol de expresie scenică sau cinematografică și chiar de o carte, concentrate în semnificația lor și subordonate unei idei ordonatoare cu valoare de unicat, un periodic nu există printr-o singură secvență din evoluția sa temporală, ci printr-un pachet de opinii și atitudini care-i definesc concepția generală. Afișul unei reviste caută, de aceea, să izoleze din acest fascicul de orientări care alcătuiesc specificitatea respectivei tipărituri anumite caractere dominante (și adesea *foarte* generale) care o pot recomanda în public printr-o etichetă suficient de elocventă. Este ceea ce se întîmplă și în cazul afișelor pentru revista «Arta», realizate de absolvenți și actuali studenți ai secției conduse de graficianul Sergiu Georgescu, în cadrul Institutului «Nicolae Grigorescu». De altfel, orice discuție legată de calitatea acestor lucrări trebuie să aibă în vedere două premise esențiale, care stau la baza realizării lor: faptul că sînt produse «de școală», posedînd deci toate caracterele unui studiu academic, trăsătură din care decurge și cea de-a doua premisă, în virtutea căreia ne vom referi la lucrări a căror temă a fost circumscrisă foarte exact prin ceea ce reprezintă revista «Arta» în totalitatea ei, și nu un anume număr al acesteia. Se remarcă, de aceea, intenția generală de a delimita signaletic însemnele care trimit nemijlocit la ideea unei reviste de artă. Recuzita este aproape completă: pensule, tuburi de vopsele, creioane, scule pentru pictură și mai ales rapeluri ale unor capodopere artistice, utilizate în sensul unor conotații arhetipale. Nu lipsește nici metafora «ochiului-oglindă interioară» (Elena Drăgulelei), după modelul notoriu al «Falsei oglinzi» a lui René Magritte. Există unele încercări de a depăși formula unor analogii directe, ca în cazul lucrărilor semnate de Ion Atanasiu (interesantă sub raport plastic, dar conținînd o insuficient de motivată introducere a unui autoportret) și Aurelian Popovici (cu unele neclarități de ordin compozițional.) Dincolo, însă, de aspectul unei anumite timidități în privința aplicării unor formule mai îndrăznețe de sugestie signaletică — situație justificabilă, în bună măsură, în condițiile unor lucrări din anii de studiu — afișele tinerilor graficieni se disting, aproape în totalitate, printr-o corectă și adesea chiar abilă rezolvare a formelor de expresie plastică. Se mizează uneori pe efectul cromatic, ca centru de interes optic, prin care afișul obține, de obicei, posibilitatea de a contracara banalitatea habituală a elementului de recuzită, prin intermediul căruia are datoria de a trimite la o anumită idee (Tania Șiperco, Ioana Bătrînu, Rareș Cristian Pantea). În lucrările ultimilor doi graficieni citați, utilizarea inspirată a resortului cromatic este potențată eficace (nu vom uita că este vorba de *afiș!*) prin utilizarea, cu moderată insistență, a «trompe l'œil»-ului.

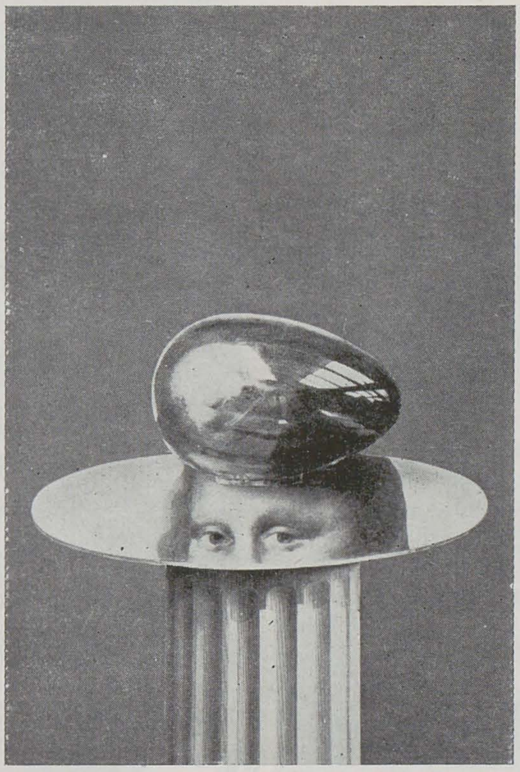
Intens utilizată în afișul modern, metoda montajului de obiecte și imagini-simbol conduce, de obicei, la alcătuirea unor efigii a căror interes și deci eficiență informațională sînt asigurate prin multiplele posibilități de combinare a sensurilor aluzive, pur-

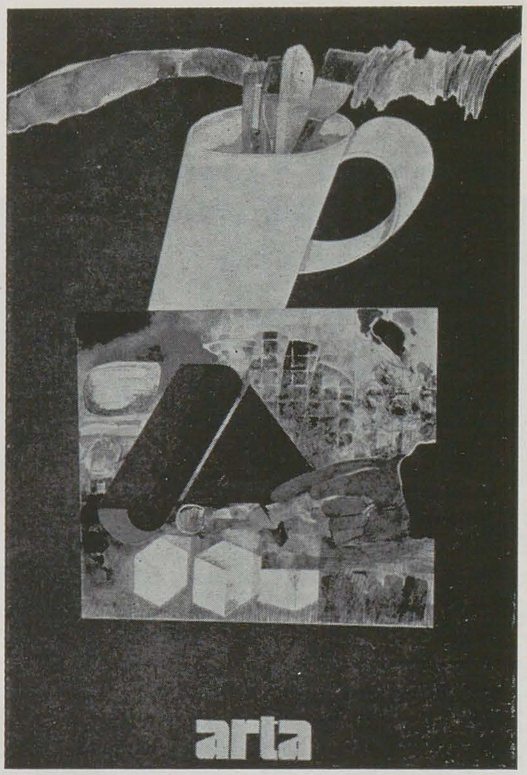
*Cornelia Gherlan*

*p. 39*
*1. Ioana Bătrînu*
*2. Ovidiu Marciuc*
*3. Aurelian Popovici*
*4. Alina Roșca*
*5. Ion Drăghici*
*6. Tania Șiperco*

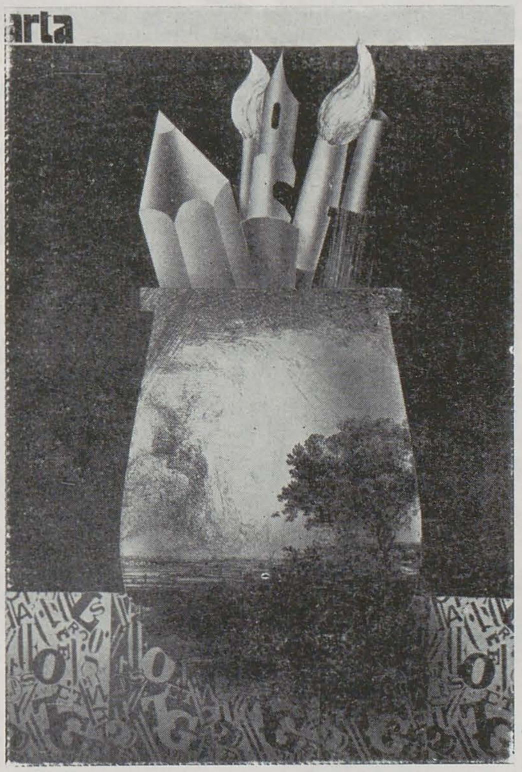


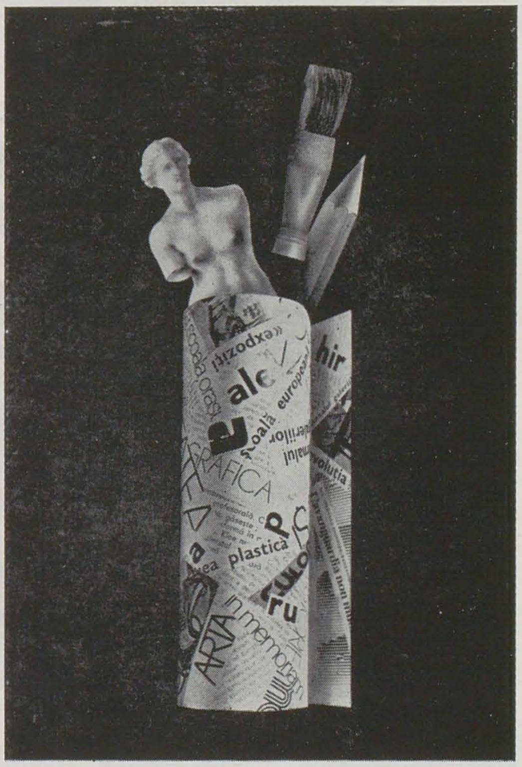
https://biblioteca-digitala.ro

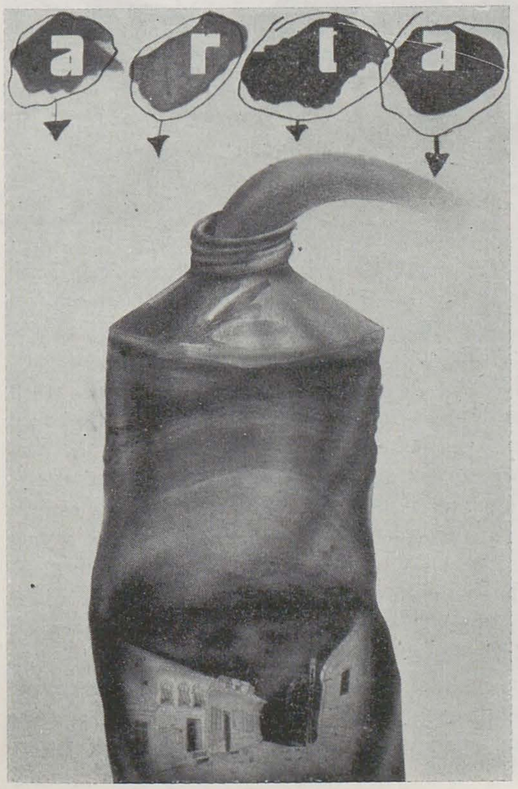





tate de aceste instrumente ale comunicării. Sub aspectul execuției, genul acesta de montaj este o tehnică ce se lasă ușor tentată de facilități și virtuozități cu valoare pur formală. Este firesc deci să găsim și în această expoziție exemple de lucrări în care mixajul de elemente se desfăsoară după un scenariu cu secvențe oarecum previzibile (Gabriela Vuc, Ion Drăghici), chiar și în cazul în care juxtapunerea uzează cu deosebită libertate de efectul opoziției unor repere pronunțat contradictorii. (Ovidiu Marciuc, Alina Roșca).
Soluția cea mai comprehensibilă și chiar elegantă o propune, în cadrul acestei categorii de lucrări, Valentin Macarie: o distinge tocmai coerența cu






care construiește din simboluri simple, într-o alăturare neuzuală.
Se cuvin remarcate, în final, un mic număr de lucrări care își asumă riscul de a « emite semnale » aproape în exclusivitate prin intermediul valorii grafice a literei și, implicit, a scrisului. Într-o formă intermediară, bazată și pe anumite abile căutări de picturalitate, sistemul aceste este utilizat de Nicu Constantinescu, într-o improvizație pe tema inițialei titlului « Arta ». Trecînd apoi printr-o formulă bine cunoscută — aceea a « covorului de litere » —, dar încă incomplet sedimentată sub raportul echilibrului formelor (Lucian Ciurea), procedeul este apoi « esențializat » (poate puțin *prea* esențializat) într-un interesant afiș al Rosalindei Vascu.
Este, evident, tonifiant să asistăm la o asemenea demonstrație de interes acordat afișului singurei reviste de artă din țară și nu putem decît să relevăm încă o dată contribuția celor care au realizat-o. Nu mai este cazul să insistăm asupra importanței creației de afiș în orice domeniu cultural. Iar dacă revista « Arta » merită dreptul de a beneficia și de această formă de existență publică, de care a fost în general privată, acest lucru nu se referă doar la elementul strict publicitar-comercial, ci și la un mod prin care ar putea fi impusă o anumită expresie exemplară a acestui gen de decor urban pe care-l reprezintă afișul.

https://biblioteca-digitala.ro

in memoriam

# george leolea

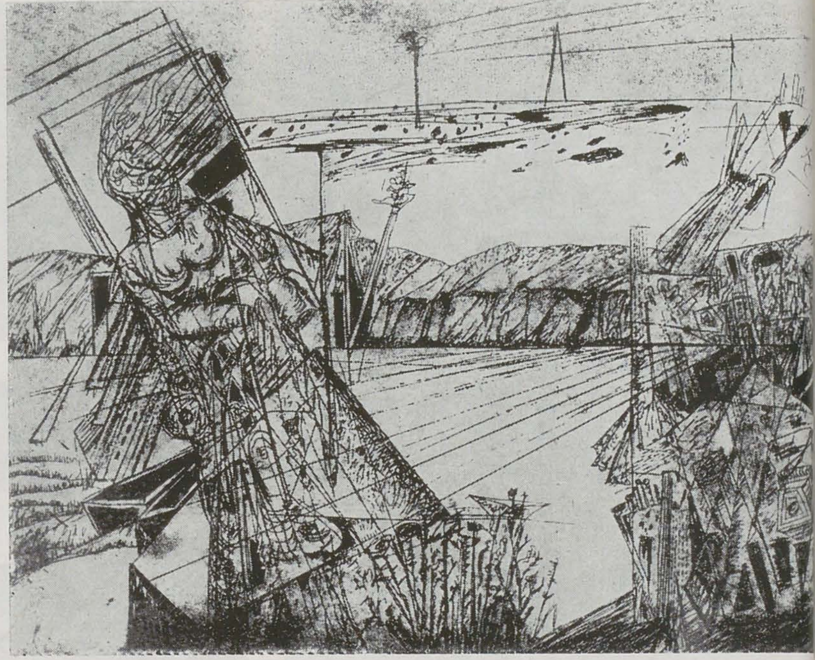
## marica grigorescu

Pe marginea lucrărilor lui George Leolea care nu îngăduie o indiferență, o răceală a lecturii, dar conduc către o implicare în forța cu care artistul se leagă de ceea ce este firesc, natural și se împotrivește absurdului, implacabilului, cu acea siguranță proprie oamenilor care au cunoscut viața, au trăit în natură și prin ea, cu un sentiment major asupra existenței, impactul, produce catharsisul compensator.

Într-o gravură a autorului, într-un cadru în care fabulosul alternează cu existentul, în centru, un grup de personaje legate la ochi și avînd roți la picioare, ipostaziază destinul în forma sa neiertătoare. Dacă viața artistului a avut un sfîrșit prematur, opera va dăinui, probabil, peste ani, tocmai prin faptul că are o universalitate, o profunzime, se referă la ceea ce este etern uman, printr-o exprimare metaforică, penetrantă, convingătoare.

George Leolea s-a născut în 28 ianuarie 1938, la Arman, județul Caliacra, ca al doilea copil al lui Hristu și al Olimpiei Leolea. De la părinți, din familia sa de aromâni, fîrșiroți din munții Pindului, el deprinde limba și obiceiurile vechi. Din 1940, trăiește într-o gospodărie situată în cîmpia dobrogeană, în comuna Kogălniceanu, unde se stabiliseră cu toții. Opțiunea pentru artă ca sens major al vieții are loc după mai mulți ani, timp în care instrucția din școli este completată de exercitarea unor meserii si profesii diverse, de la agricultor la contabil, la funcționar, la muncitor zilier, la bibliotecar.

În vara anului 1963 este admis la Institutul de arte plastice « Nicolae Grigorescu », secția de grafică. Studiile le urmează sub îndrumarea unor profesori eminenți, alături de colegii săi, Adrian Dumitrache, Dan Erceanu, Ion Panaitescu, între ei, între colegi creîndu-se o legătură de grup susținută de pasiunea față de gravură și de grafică în general, legătură ce va dăinui încă multi ani după absolvire.



După deprinderea tehnicilor gravurii, cu disciplina și rigoarea cerute de profesorul Simion Iuca, George Leolea este îndrumat în anii care urmează de către profesorul Vasile Kazar și asistentul Ion State, încurajat în a se manifesta autentic, plenar, în a deveni încrezător în talentul său original.

Încă din timpul studiilor universitare el se plasează în avanscena artistică a generației sale, contribuind la angrenarea gravurii în gîndirea plastică inovatoare a epocii.

Universul său artistic, așa cum apare de la început este deschis moștenirii arhaice, ancorate adînc în peisajul familiar, fie el spațiu virgin, sau spațiu populat, construit. Fondul său arhaic apare mai evident sau mai estompat în cele mai multe din lucrări, dînd unitate și coerență creației sale.

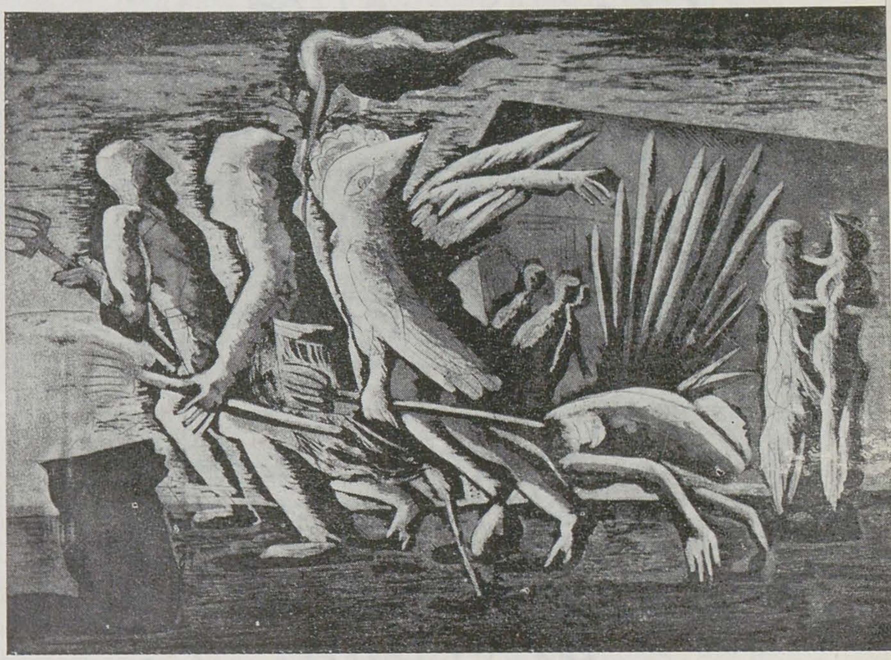
Relația cu formele arhetipale este de esență și nu este limitată la un anumit repertoriu, la o anumită scriitură.

Investigația artistică desfășurîndu-se pe mai multe nivele ideatice și formale invocă incidența și suprapunerea unor planuri temporale. Fenomenul este înregistrat compozițional: este sesizabilă mișcarea, torsiunea elementelor în sens dramatic, uneori, și toto-



https://biblioteca-digitala.ro

p. 40
1. Modificare IV, 1978
2. Desen 1977

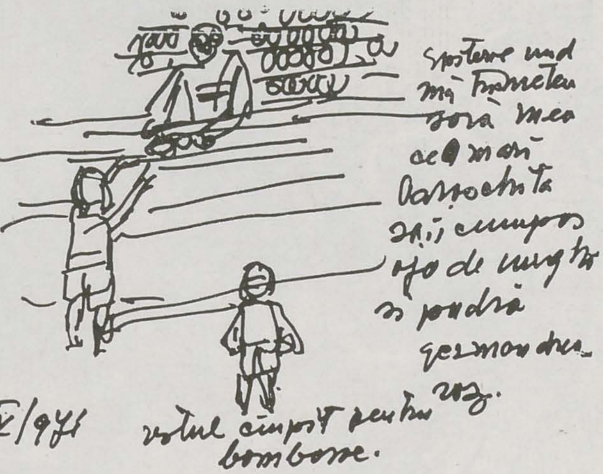


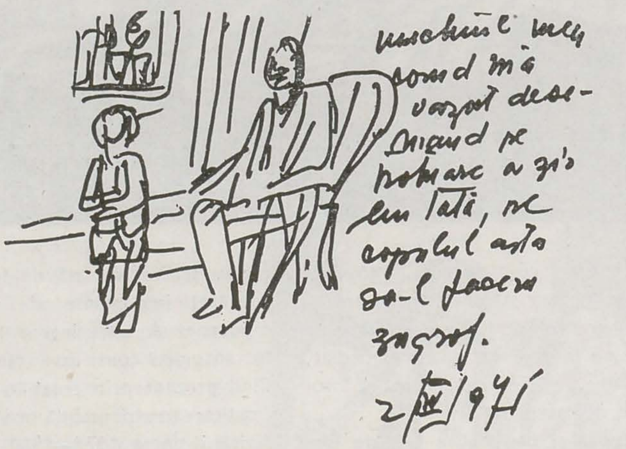
dată sînt frecvente anumite rupturi, spargeri, care semnifică un gol, o pauză, un hiatus. Demersul artistic orientat către înțelesul lucrurilor apare în gravurile și desenele sale, în toată încrengătura de elemente, de structuri stratificate, de unghiuri perspectivale diferite. Compoziția este închegată, formele sînt corporale, au o construcție sculpturală și o consistență care sugerează frecvent pămîntul; toată materia gravurii pare a fi extrasă din materia pămîntului.
Imaginile reunesc simultan fragmente, situații; prin ele trecutul și prezentul, imaginarul și concretul se întîlnesc pe o întindere nemărginită. Întîlnire telurică petrecută deseori într-un clar-obscur cu negruri goyești. George Leolea stăpînea toate procedeele grafice și fotografia care l-a atras nu numai ca un intermediar, dar făcea ceea ce se cheamă « fotografie de artist ».
Preocupar și pasionat a fost de film îndeosebi, de literatură contemporană, de jazz, de televiziune, era receptiv și deschis față de formele cu adevărat importante ale timpurilor moderne. A trăit intens în mediul, în anturajul din care făcea parte, fiind prezent prin creațiile sale, prin implicarea responsabilă în viața colectivității. Între 1977—1980, a condus atelierul de gravură al Uniunii Artiștilor Plastici din București.
Dintre lucrările rămase, din cele peste 100 de gravuri și nenumărate desene, multe răspund unor comenzi sociale, sînt gîndite pentru expoziții colective. Meritele i-au fost recunoscute, operele fiind solicitate, a fost distins prin premii în țară și în străinătate, astfel i s-a decernat premiul Academiei de științe și arte la Bienala desenului de la Rijeka în 1978. Aprecierea calităților o vom întîlni și la cei apropiați, prieteni și colegi.
Îmi iau îngăduința în încheiere să reproduc cuvintele unui coleg, care, vorbindu-mi despre George Leolea mi-a spus: « A fost un om extraordinar. A lăsat o dîră luminoasă, mă întreb dacă în urma mea va rămîne o asemenea impresie. A fost unul din cei mai inediți, mai personali graficieni și nu știu dacă era conștient de lucrul acesta ».

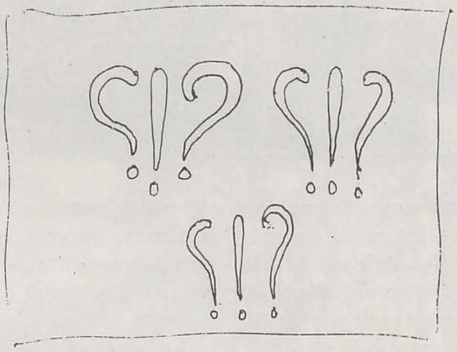
1. Baladă, acvaforte, 1973
2. Reîntoarcerea, acvatinta, 1970
3. Platformă VI, din ciclul « Oameni și lucrurile lor », acvatinta, 1973

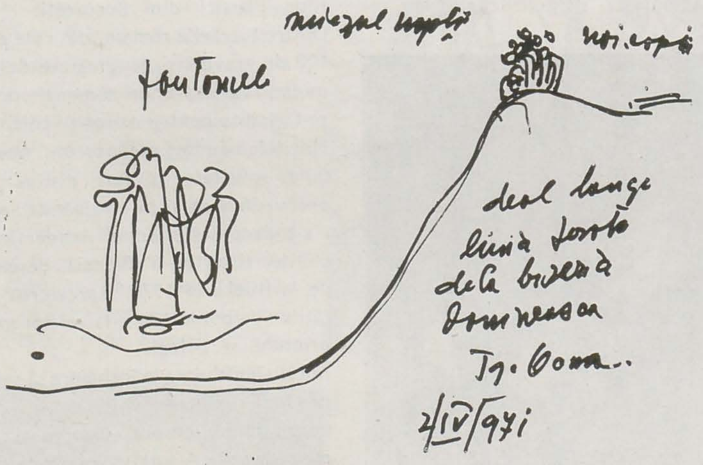
https://biblioteca-digitala.ro

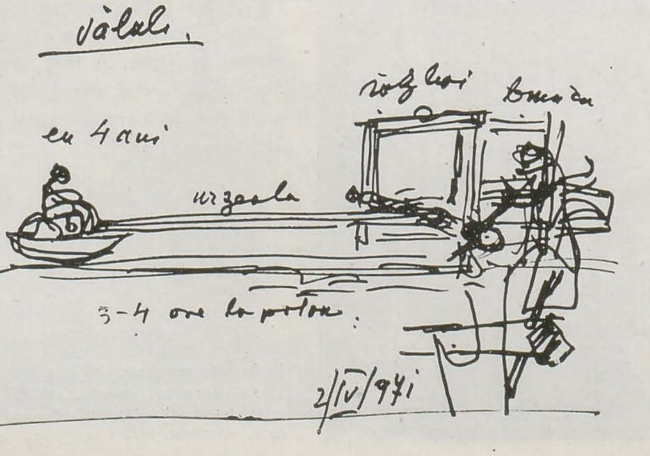
# despre vocație cu ștefan constantinescu











*Într-o zi de vară, la vremea cînd soarele parcă voit își întîrzie apusul, în preajma cireșului greu de rod, ne-am dat întîlnire cu desenele lui Ștefan Constantinescu. Ne-a condus poetul Paul Sterian pentru care pictorul era, simplu, Fănică, prietenul de-o viață. Muzicianul de lîngă mine i se adresa cu plecăciuni: « maestre » ! Arhitectul ce ne însoțise șoptea ceremonios și cu infinit respect: « domnule profesor ». Calmă și senină primire ne-a făcut Fănică Constantinescu, nouă, celor care, precum o hoardă, ne-am repezit să devorăm cu privirea tot ce se putea vedea în acel atelier puțin comun de pe malul lacului Băneasa. Liniștea sa avea ceva incitant, iar credința, mărturisită direct, că va trebui din nou să învețe să picteze avea măreția neverosimilului.*

*Hotărîrea a fost repede luată. De mîine, începem prin a învăța să zugrăvim icoane ! Mirific aninate, cireșele aveau culoarea rubinului dens. Nu știu cîți se vor fi bucurat de umbra acestui cireș, pe cît de puternic pe atît de blînd, ce fusese sădit în fața atelierului. Știu, însă, că în acea înserare, ne-a învăluit spre a nu ne mai da drumul. Pomii rodiți oferă un sentiment de siguranță și, de aceea, culesul pare, uneori, un sacrilegiu. Sfiala de a ne pierde printre crengile cireșului era firească, cum firesc era și îndemnul artistului: « Luați !. . . Culegeți ! ». . . Nu cred să fi fost singurul care am înțeles, atunci, că Ștefan Constantinescu era asemenea cireșului său. Încărcat de rod.*

ANDREI PALEOLOG



https://biblioteca-digitala.ro

**Paul Sterian:** *Așa cum ne-am înțeles, dragă Fănică, la fiecare întrebare îmi vei răspunde mai întîi cu o imagine care să sintetizeze — după porunca vinciană — gîndul tău. Apoi, vei transpune imaginea în cuvintele pe care, același genial maestru le considera cu mult mai puțin explicite. Deci; viața unui artist, fiind însăși viața artei sale, iar biografia sa autentică nefiind decît în mică măsură anecdotă, să începem cu nașterea artistului, care nu este de găsit în registrele de stare civilă, ci în momentul în care începe a se manifesta vocația sa. Cînd s-a născut vocația pentru pictură a lui Fănică Constantinescu?*

**Ștefan Constantinescu:** Iată răspunsul în imagine, conform convenției noastre: foto (1)

**P.S.:** *Și, tradus în cuvinte?*

**Ș.C.:** Astăzi, 14 martie cînd împlinesc în anul erei noastre 1971, vîrsta de 71 de ani, astăzi, mă pregătesc să încep să mă apuc de pictură. Că m-am născut astăzi chiar registrele stării civile o afirmă, căci sîntem în 14 martie. Precizez doar că, astăzi, în 1971, simt că începe să dea colț boaba talentului meu pentru pictură. Iată, dragă Paule, sensul răspunsului meu imagistic.

**P.S.:** *Înțeleg, vrei să spui că în fiecare zi începi din nou; în fiecare zi pui un nou început, cum ziceau bătrînii noștri.*

**Ș.C.:** Da, chiar așa. Și ca să-ți dovedesc că sînt sincer și nu modest, să-ți povestesc o întîlnire cu un prieten pictor care, din păcate, s-a dus de mult, în floarea unui talent deosebit. Îl întîlnesc odată pe Iorgulescu Yor — așa îl chema — purtînd sub braț o pictură de-a sa, și, iată ce îmi spune satisfăcut: « Mai am de predat un tablou la muzeul x, și gata ». I-am răspuns — cred că am făcut o gafă ! — dînd glas sincerității și concepției mele despre propria vocație și, de ce nu? despre vocația oricărui artist: « Vai, dar eu încă nici nu am început să pictez ! ». A fost o gafă, fiindcă prietenul meu avea, desigur, aceeași părere despre necesitatea începutului de fiecare zi. Nu mult după aceea, era prin 1936, am aflat că a plecat dintre noi. . .

**P.S.:** *Atîtea zile, atîtea începuturi, atîtea manifestări-revelații ale propriei chemări, care, însumate, vor face să avem totalitatea începuturilor artistului, adică originalitatea sau cel puțin temeiul, unul dintre principalele temeiuri, ale chemării sale sau, mai bine spus, al prezenței umbrei sale pe pămînt. Există, totuși, un registru al stării civile vocaționale, în care se înscrie întîiul prim început din seria care se încheie nu atît cu înscrierea sfîrșitului persoanei fizice a artistului, cît cu intrarea în desuetudine și învechirea operei sale în ochii privitorilor. Deci, întîiul prim început, cînd s-a manifestat la tine, Ștefan Contsntinescu?*

**Ș.C.:** Iată imaginea. (desen 1)

**P.S.:** *Citesc legenda pe care ai scris-o: « Eu desenînd pe trotuar; așa am început cînd eram la patru ani ». Desigur mulți copii desenează și vor desena pe trotuar, dar nu toți vor ajunge, după acest prim început să vadă deschizîndu-se în fața lor perspectiva picturii. Parcă mai trebuie ceva pe lîngă desen ca să calci pe calea picturii. Așa că acum, te rog, să cobori în adîncimile ființei tale și să regăsești copilul de atunci care să ne poată spune cum a fost introdus și în lumea culorii.*

**Ș.C.:** Privește-mă, intrînd în spițerie. (desen 2) Oare, unde se mai pot găsi borcane cu zeci de culori diferite ca la spițerie? într-o păstrare deosebită, beneficiind de o manipulare excepțională care le împiedică să devină murdare, să se reverse fără socoteală și să mînjească spațiul fără rost sau să devină chiar nocive. . . Dar, nu pot spune că toată această interpretare a spițeriei putea încăpea în căpușorul copilului de patru ani ce eram atunci. Ceea ce merită de reținut este doar ceea ce am scris pe desen: « spițeria unde mă trimitea soră-mea cea mai mare, Paraschiva, să-i cumpăr ojă de unghii și pudră Germandrée roz. Restul pentru bomboane » !

**P.S.:** *De ar fi să chemăm zînele economiei politice, psihologiei și sociologiei — care pot fi influențate și de psihanaliză — cheia sistemului vocației tale ar fi indicată și prin acest: « restul pentru bomboane ». Culorile necesare Paraschivei aducecu — Pavlov ar fi de acord — și răsplata (bomboanele) în contextul colorat al spițeriei așa cum le-ai interpretat mai sus. Să spunem că vocația are, ca melcul, două cornițe: o bobiță este talentul, cealaltă este consacrarea ce se acordă profesiei.*

**Ș.C.:** Poate fi și așa cum zici. Psihologii, sociologii și economiștii sînt specialiști în astfel de analize. Dar tu ești, tu însuți, un artist. Ba chiar pe lîngă poet, eu cunosc și pe acela care a desenat și desenează și chiar « s-a aruncat » și la pictat !

**P.S.:** *Da, dar la mine vocația pentru pictură manifestată prin talent nu s-a asociat cu aspectul profesional, poate fiindcă cea de a doua bobiță a melcului nu a fost tot atît de accentuată. La mine talentul pictural nefiind conjugat cu conștiința unei răsplăți, latura economico-psiho-sociologică și-a găsit răsplata în ea însăși ! Așa că, în ceea ce privește arta picturii, am rămas un amator pur și simplu, căutînd răsplata pentru un alt talent.*

**Ș.C.:** Cred că tu, Paule, ai avut destul talent, așa că teoria ta, fie ea justă, este o scuză care, în ce te privește nu poate sta în picioare. Adevărul este că ți-ai nesocotit această vocație. Proba iat-o: nu e mîna ta care m-a desenat acum vreo 30 de ani în atelierul din strada Schitu Măgureanu? Ți-a lipsit perseverența, ai neglijat, ai greșit nefăcînd în fiecare zi un nou început în pictură. Căci începutul acesta este rezultatul voinței și nu doar un simplu impuls.

**P.S.:** *Poate ai dreptate, așa că nici epitetul de amator nu-l merit. Nulla dies sine linea este o regulă morală pe care oricine are cît de mic talent pentru această artă trebuie s-o respecte. Am trădat. Sînt un fiu risipitor. Dar tocmai de aceea, drept ofrandă pentru muza desconsiderată, îmi ofer acest dialog cu tine, tu care ești o exemplară întrupare a celui care a slujit și slujește artei picturii din toată inima, cu tot cugetul și cu întreaga voință. Îngăduie, deci, sociologului și economistului din mine să te mai sîcîi un pic. Crezi că a fost de ajuns ca să posezi melcul cu cele două cornițe de mărgăritar ca să te consacri picturii? Ce te-a determinat să-ți dedici o viață întreagă artei? Cum a început vocația ta să intre în cîmpul realizărilor?*

**Ș.C.:** Privește ! (desen 3)

**P.S.:** *Citesc: « Unchiul meu, cînd m-a văzut desenînd pe trotuar i-a zis lui tata: Pe copilul ăsta să-l facem zugrav ! ». Aici, anecdota poate să ne spună mai mult și, ca o pioasă mulțumire și recunoștință pentru reprezentantul familiei care a bănuit o recunoaștere socială viitoare, de altfel, absolut necesară realizării unei cariere artistice, să-i facem un portret.*

**Ș.C.:** Ai perfectă dreptate ! Dă-mi voie deci, să mă reculeg în amintirea unchiului meu Alecu Teodoru, profesorul de mecanică din Adjud. Om călătorit, căci fusese trimis de Căile Ferate Române peste ocean să aducă locomotive, el a recunoscut talentul meu, a pus pecetea socială pe actul de naștere, cum îl numești tu, al vocației mele. M-a dus la București să mă facă iconar. Apoi, a făcut ce a făcut și a pus pe un prieten să mă recomande celebrului pictor, pe atunci, Gheorghe Serafim, care m-a dat ca ucenic la elevul și ginerele său pe nume Vasilescu. . .

**P.S.:** *O clipă. N-aș vrea să intrăm în discuția altei probleme. Ai venit, ai fost îndrumat și adus de la Tîrgul Ocna la București pentru învățarea unei meserii în strînsă legătură cu vocația ta. Dar este prematur să ne ocupăm de etapele formării tale ca pictor pînă nu epuizăm tot ceea ce se cuprinde în manifestarea « vocației » care presupune și copilăria ta ca și întreg melodul începutului.*

**Ș.C.:** ? (desen 4)

**P.S.:** *Vrei să spui, prin imagine, că întrebarea mea nu are un înțeles precis?*

**Ș.C.:** Da și nu. Mai curînd, ai putea vedea că desenul meu e făcut în stil abstract, așa, că, deși am omis legenda, mi se pare că ar fi trebuit să te dumirești mai repede; vezi doar că sînt « numai urechi » !

**P.S.:** *Te întreb, așadar, în continuare: ce anume din tezaurul culturii Tîrgu Ocna purtai în cutele cele mai ascunse ale sufletului tău care să se fi putut transforma într-o viziune care, cum se poate constata din toată opera ta, întocmai ca o flacără vie, înconjoară și pîlpîie în pînzele, frescele și mozaicurile pe care le-ai măiestrit. Nu mă gîndesc la viziunea culturii populare a românului care, fără îndoială, ți-a legănat și ție copilăria. Aceasta este un bun comun oricărui pictor român, cît de înstrăinat s-ar vrea el de viziunea populară. Cu alte cuvinte, ce evenimente locale te-au impresionat adînc, într-atît încît să poată explica acea parte a vocației care se formează încă din prima copilărie? Te rog, caută, sondează-ți viziunile copilăriei, împrejurările care ți-au învelit talentul. În tot ce ai făcut, se simte acea vîlvătaie nu aș zice rece, ci potolită, ca o fluturare asemenea aerului pe un cîmp supraîncălzit denumit de popor « apele morților », pe care vreau să mi-o explici.*

**Ș.C.:** Tare năzdrăvan ești. Vrei să deschid cutia cu minuni a copilăriei. Iat-o (desen 5). De multe ori, la miezul nopții, fugeam pe furiș de acasă și ne urcam pe dealul de lîngă linia ferată ce trecea nu departe de biserica Domnească din Tîrgu Ocna. Așteptam acolo să vedem fantomele apărînd în vale. Erau fantomele ocnașilor evadați în decursul anilor și care fuseseră împușcați sub ochii localnicilor și, unii dintre ei, chiar sub ochii noștri. Nu știu dacă sentimentul de milă se asocia fantasticului pe care îl sorbea cu nesaț vîrsta noastră.

**P.S.:** *Vezi, deci, este sigur că sentimentul acesta de umanitate rănită, chiar dacă subconștientul vîrstei fragede nu-l asocia fantasticului, a izbucnit mai tîrziu, în meșterul care a dat atîtea modele de umanism în creația sa. Cele ce-mi spui completează fericit definirea vocației tale !*

**Ș.C.:** Poate ai dreptate. Citește, te rog, mai departe întîmplările de la miezul nopții. (desen 6). Noi, copii, după ce dispăreau fantomele, ne duceam la vale, la linia ferată lîngă macaz. De acolo se vedea o casă părăsită cu două caturi așa cum ți-am desenat. Prin ferestre se întrezăreau fantomele lucrînd de la miezul nopții pînă la cîntatul cocoșilor, cînd dispăreau și fantomele și copiii, noi, ca să reintrăm în paturile noastre, ele, ca să intre în gropile lor din cimitir. Totuși, n-aș putea să spun că fantasticul era gustat de noi copiii, într-o stare legată de frică sau de macabru. Eram covîrșit doar de fantasticul pur. Dar, cum zici, mai tîrziu, preocuparea pentru soarta oamenilor, emoția socială, a început să străbată din ce în ce mai mult în lucrul meu.

**P.S.:** *După cîte știu, fantasticul, apariția fantomatică, era o condiție specifică localnicilor din Tîrgu Ocna. Am citit o lucrare consacrată doctorilor « fără de arginți » Cosma și Damian. Se pare că, de ziua lor, la Tîrgu Ocna, pe dealuri își face apariția și coboară o întreagă procesiune de fantome asemănătoare viziunii tale din copilărie. Desigur, cultura populară a găsit, astfel, un mijloc de a cinsti memoria ocnașilor împușcați sau care trudeau și noaptea în casa părăsită. Voi copiii, mai puțin atenți la această « sublimare » a evenimentelor, le vedeați dezlegate de orice sens mitic și rețineți numai simbolul lor « artistic », mai ales copiii care, ca tine, erau mînați interior de vocația picturii.*

**Ș.C.:** Dacă a fost epuizată chestiunea vocației mele, putem trece la alte probleme. Ce propui?

**P.S.:** *Îmi pare rău, dar chestiunea vocației încă nu este în întregime elucidată. Doar discutăm despre vocația ta personală și nu despre vocație în genere ! Lipsește, tocmai, fațeta specifică a picturii tale. De unde vin liniile acestea care construiesc, ca o urzeală, modelele picturale pe care le creezi? De unde culorile, paleta? De unde, răbdarea, tenacitatea ta și, în același timp, sentimentul de plenitudine, de serenitate și voioșie în tot ceea ce faci? Urmînd aceeași ipoteză care, pînă aici s-a verificat destul de suficient, că în prima copilărie, schemei biologice i se adaugă prima învățare, prima introducere în social care completează și determină realizarea vocației în ceea ce are ea mai specific și mai profund uman, te rog, pentru a încheia cu această problemă, să cauți în tine ce anume a putut trasa calea pe care ai ales-o. Prin ce văl privești lumea ca s-o modelezi pe trotuarul umanității?*

**Ș.C.:** Să desenez vălul. Acesta cred că este. (desen 7) Vezi ce spun în legendă: « război (de țesut), bunica, urzeala. eu la 4 ani, 3—4 ore la potou ». Bunica mea avea obiceiul, pe timp frumos, să scoată războiul de țesut afară. Pe mine mă așeza într-o covată mică în chip de greutate ce întinde urzeala, la celălalt capăt al curții. Eu, liniștit sau dînd cu tifla celorlalți copii care mă priveau cu jind peste gard, ajungeam în 3—4 ore la potou, la marginea războiului de țesut, de mă întîlneam nas în nas cu bunica și cu surîsul ei drăgăstos și bun. . .

*aprilie 1971* **Paul Sterian**

https://biblioteca-digitala.ro

# r. iosif

ion frunzetti

În prefața la cea din urmă expoziție a pictorului și gravorului R. Iosif, cea de după împlinirea a 80 de ani de viață a artistului (născut la 12 stil vechi 25 februarie stil nou 1894), condeiul plin de seriozitate și de miez al lui Andrei Pleșu atrăgea atenția asupra condamnabilei lipse de adecvare a răspunsului criticii la eforturile, cu deosebire lăudabile, ale anumitor artiști foarte meritorii: « Un studiu scrupulos despre Iosif nu s-a scris încă — scotea în evidență Pleșu atunci, și situația nu s-a schimbat nici astăzi, zece ani de la această expoziție — iar nevrednicia noastră, a celor care ar trebui să-l scriem, e replica ingrată, cea mai ingrată, pe care o putem da neobositei lui vrednicii ».

Într-adevăr, există vocații artistice de o nestăvilită vigoare, cum este aceea pentru gravură și pictură a lui R. Iosif, manifestată pe o durată de șase decenii cu aceeași febrilă dăruire față de țelul înalt al muncii creatoare, vocații de altfel prompt și corect relevate de aproape ansamblul criticii din România cît timp artistul a fost activ, dar pe care niciodată aplecarea riguroasă asupra documentelor, mărturiilor din epocă și succesiunii operelor, expuse la intervale scurte, aproape an de an, în personale și colective de grup mic ori în mostrele organizate oficial, nu s-a ostenit să le readucă în memoria restului artiștilor și a iubitorilor picturii ca fapt de cultură, dintr-o curioasă comoditate. Este obișnuința multora din cei ce practică o critică jurnalieră, desigur utilă și adeseori chiar aplicată, dar nu una de perspectivă, și nici a celor ce-s mai curînd istorici de artă, și prin urmare urmărirea fenomenului plastic în trecutul nostru le intră în atribuții.

R. Iosif, bucureștean prin naștere (fiu al unui anticar de gust și cu rafinamente care s-au transmis, portretizat de Eustațiu Stoenescu, frecventat de grupul celor patru — Tonitza, Șirato, Ștefan Dimitrescu, Han, și de Steriadi, Dărăscu, Ghiață, Pallady și Petrașcu) — avea o dotație evidentă pentru muzică, și a studiat, din 1912, cu Alfons Castaldi la Conservatorul bucureștean, vioara, după amintirile mele, nepărăsită nici în anii ultimi ai vieții. După doi ani la Paris, 1913—1914, unde se înscrisese la cursurile de la școala de arhitectură ale lui Recours și cîntase în orchestra simfonică a elevilor de la Beaux-Arts, revenit în țară între 1915 și 1918 este student, regulat înscris, al școlii de Arte Frumoase din București, lucrînd printre altii cu G. D. Mirea pictura, și cu fratele acestuia Ioan D. Mirea și cu Fr. Storck desenul, apoi, din nou la Paris după război, din 1919 își completează în gravură cunoștințele cu profesorul Waltner la Ecole des Beaux-Arts și frecventează paralel pînă în 1921 Academia de la Grande Chaumière și Academia Julian, alături de Catul Bogdan, Anastase Demian și Aurel Ciupe, transilvănenii cărora marea unire le dăduse șansa de a fi bursierii României Mari în Franța, dar și alături de prestigiosul desenator Aurel Jiquidi, bucureșteanul de care va rămîne legat și după întoarcerea în țară, unde, între 1921 și 1925 lucrează febril pentru o expoziție de gravură, intitulată « Alb-negru » pe care o deschide în același an, 1926, cu prima sa participare la Salonul Oficial de desen și gravură, unde se face remarcat și este încurajat să deschidă o nouă expoziție de desen și gravură, la Academia de Arte Decorative, în strada Cîmpineanu, în anul următor, 1927, participînd imediat după aceasta, în 1928, la expoziția internațională de grafică de la Florența. În același an editează, pe cont propriu un album cu 12 gravuri interpretînd tablourile îndrăgite ale lui Nicolae Grigorescu și își începe activitatea de consemnare a frumuseților Bucureștilor, prin cel dintîi album din seria închinată pitorescului siturilor capitalei, cu insistență asupra monumentelor ei istorice și aspectelor de la serbările populare sezoniere și de la iarmaroace ca tîrgul Moșilor, scenele de circ și de bîlci alcătuind pînă tîrziu, la bătrînețe, latura expresionistă a formației sale, îndeobște evoluată mai curînd pe linia succesiunii impresionismului. Îl atrage și ilustrația de carte, inițiată în 1930 cu « Hanul Ancuței » a lui Sadoveanu și cu « Poveștile » lui Creangă. În acest an, după expoziția personală de grafică din sala « Mozart » de pe Calea Victoriei, și după participarea sa reînnoită la Salonul de Alb-negru, i se decernează prestigiosul premiu « Palade », ceea ce-i dă un avînt nou pentru creație. Expune în deceniul al patrulea, cu zel în țară și peste hotare, uneori de mai multe ori pe an, și-și continuă activitatea de ilustrator (Romanul « Jeanne d'Arc » de Joseph Délteil în 1931), dar și expoziții personale (în 1933 la Dalles, repetată tot acolo în următorii doi ani, 1934 și 1935, iar în 1936 la Ateneul Român, împreună cu I. Steurer), sala Ateneului găzduindu-i în 1938, în ianuarie și în noiembrie, două expoziții personale, după participarea din 1937 la colectiva « Tinerimii Artistice » care-l cooptase printre membrii ei. Tot la Atheneu înțelege să-și organizeze personala din 1939, în 1940 preferînd însă Dalles-ul, ultima manifestare a artistului înainte ca legile cu caracter rasist să-l izoleze de public. Sau să caute a-l izola, mai bine zis, căci inițiativa personală a doi harnici slujitori ai artei, criticul Ionel Jianu și galerista Dulfu, îl găzduiește la proaspăt înființata Galerie « Căminul Artei » din vecinătatea bisericii « Krețulescu », de trei ori, în 1942, 1943 și 1945; — așa că într-o perioadă în care încercările soartei l-ar fi putut anula ca artist, pictorul, activ ca în tot restul vieții, a avut parte de atenția publicului care-i îndrăgise poezia, peisagistică și naturmortistă în special, ca și atenția criticii. Personal, cunoscîndu-l încă din primul meu an de facultate, 1936, de la « Salonul de toamnă » și personala de la Atheneu și remarcîndu-l imediat, cu elogii, în presă, i-am rămas prieten de-a lungul celor aproape împlinite cinci decenii, pentru că artistul, pasionat și subtil totodată, și omul, de o rară discreție și de o mare sensibilitate sufletească, inteligent, cult — și mai presus de toate — cinstit și drept, m-au făcut să văd în el un exponent al intelectualității românești, continuator al unei tradiții proaspăt instaurate în artă, admirator al lui Grigorescu, Luchian, Petrașcu, Tonitza, Pallady și Șirato, care de altfel îl numise în 1935, în prezentarea unui album cu 10 acvaforte, un « talent impresionant » și « un foarte iscusit artizan căruia i se caută egalul ». Urmîndu-i în 1937 lui Șirato, critic de mare putere analitică și vastă cultură plastică, la « Vremea », ca tînăr continuator al direcției de gîndire instaurate de el, Iosif a fost dintre cei dintîi artiști pe care am considerat de datoria mea să-i relev drept autentici creatori de valori naționale. Era de altfel, sau a fost în curînd, un consens al criticilor: Ștefan I. Nenițescu, Oscar Walter Cisek, Petru Comarnescu, George Oprescu, Ionel Jianu, Wilhelm Beneș și Miron Radu Paraschivescu mi-au dat, prin ceea ce-au scris despre el, deplină dreptate, iar opinia lui Șirato despre gravurile lui Iosif a fost împărtășită de alți artiști, mai mari ori mai mărunți, ce scriau critică: N. N. Tonitza, Tache Soroceanu, Lucia Demetriade-Bălăcescu. Ar fi interesantă de extras din presa epocii fortuna critică a lui R. Iosif.

În ceea ce privește opinia publicului și criticii în anii de după 23 August 1944, ocaziile de a se formula n-au lipsit, întrucît pictorul R. Iosif a continuat să fie la fel de intensiv prezent. După personala din 1945, organizată tot la « Căminul Artei »,

https://biblioteca-digitala.ro

ca un gest de recunoaștere a meritelor inițiativelor acestei galerii din perioada grea, urmează în 1947 o expoziție personală la Galeria de artă Isac Levy, și în 1948 o expoziție de mic grup, cu Rudolf Schweitzer Cumpăna, Alexandru Phoebus, G.N.G. Vînătoru, Ion Vlasiu și Dem Iordache la sala « Dalles ». Devenit pentru scurt timp profesor la Institutul de artă plastică « N. Grigorescu » (1949—1951), el nu se lasă absorbit cu totul de activitatea didactică, deși îi acordă mult din timpul și energia sa, ci lucrează necontenit la propriile sale proiecte, participînd la majoritatea expozițiilor colective organizate oficial, anualele de stat, regionalele, interregionalele și municipalele, ca și la cele destinate a fi itinerate peste granită, la Paris și la Helsinki de pildă, în anii deceniului șase, dar își organizează în continuare și personale, ca acelea de pictură din sala « Nicolae Cristea » în 1956 și în aprilie-mai 1959.

O distincție — ca aceea obținută în 1949 cu un ciclu tematic intitulat « Profesiuni umile », gravuri premiate atît pentru splendida lor adecvare expresivă la un sentiment de umanitate gravă și caldă, cît și pentru măiestria la care, exercitînd mereu noi mijloace, ajunsese în această perioadă — nu i-a mai fost de atunci însă acordată, întrucît între timp critica dogmatică instaurată din ce în ce mai dictatorial după comentarea pe viu, cu rigiditate și strîmtețǎ, a expoziției colective din 1948, « Flacăra », de la Dalles, făcea să funcționeze niște criterii exclusiviste și extraestetice, străine de spiritul tradiției noastre. Abia de la expoziția personală de pictură, desen și gravură de la Galeriile Fondului Plastic din București, din noiembrie 1964, cota prețuirii acestui mare pasionat al artei de mare ținută valorică s-a restabilit mai aproape de ceea ce merita să fie. Retrospectivă, privirea permisă asupra operei sale în 1968 (Atheneul Român) și 1974 (Dalles) lăsa impresia unei perfecte continuități stilistice, de o logică a evoluției cu totul firească, înlăuntrul unei cariere de slujitor al artei, construită pe dragostea de tradiția cea mai valoroasă a artei românești și pe deschiderea perfectă, fără nici o urmă a intenției de aservire, față de cîștigurile expresive ale artei europene de bună și îndelungată practică a fizioplastiei. Cum spunea același critic, Andrei Pleșu, în « *R. Iosif, dincolo de hotarul vîrstelor* » (1974), « . . . R. Iosif este (definibil ca, n.n.) un incorigibil degustător al lumii, un voluptuos al impresiilor sale, un adevărat campion al senzitivității, ezitînd patetic între lăcomia cantitativului și rafinamentul distilărilor ultime. Originalitatea temperamentului său devine. . . din împrejurarea că el nu se poate instala niciodată destul de confortabil în paradisul senzitivității sale. Exigențele unei cerebralități ferme, ale unei inteligențe vii, introduc, în fiecare din experiențele sale zilnice, un persistent germene de insatisfacție. Voluptățile lui R. Iosif nu se consumă inutil, la periferia ființei, ci poposesc în centrul ei, pe claviatura delicată a nevoilor. Cu alte cuvinte, ele nu se conservă egoist în gratuitatea simplei plăceri, ci se dizolvă creator, într-un imens neastîmpăr, într-o febrilă insațietate ». . . . « pictura lui R. Iosif oferă. . . spectacolul unei *energetism* neobișnuit, al unei vivacități vecine cu frenezia » — arsenează tot acolo acest extractor de quintesență — « . . . o frenezie a gestului și a sentimentului care trimite cu gîndul fie la exploziile violente ale artei fauve, fie la exasperările expresioniste (reperabile și iconografic. . .) fie la frugalitatea action-painting-ului ». . . « Traiectoria lungii sale cariere, cu urcușul ei fără pripă de la sobrietatea alb-negrului înspre armonia îndrăzneață a culorilor, configurează o adevărată *epopee a vocației* ». Aceste cuvinte se alăturau în catalogul retrospectivei lui de la Dalles, de acum un deceniu, celor pe care însumi le scriam: « Retrospectiva de față e portretul unui suflet de poet român, de cea mai bună calitate lirică și absolut la unison cu cei mai reușiți dintre cîntăreții, prin muzică vizuală, ai frumuseților de la noi. . . Azi, spovedaniile lui ne vorbesc despre tinerețea celor ce s-au născut ca să ne spună cine și ce sîntem pe lume. . . și cît prețuiește aurul, neadulterat prin aliaje de metal vulgar, din inimi. . . Pictorul Iosif. . . cu smerenia celui ce-a muncit o viață numai de drag, a făcut pentru înțelegerea artei românilor, la alt nivel, ceea ce-a făcut și podgoreanul tutovean (Petrașcu): i-a învățat că se poate picta cum vezi, românește, fără afectarea nici unui accent parizian, ci doar cu sunetele opticii de aici, de la noi, cu sufletul genuin al celui pentru care cultura deprinsă din străini nu e materie de imagine, ci doar economie de timp pentru cucerirea mijloacelor. . . Un pictor care-a iubit tot, și ce-i de îndrăgit, și ce-i de tolerat pentru că ai ce îndrăgi acasă, este părtaș al marei opere de plămădire a conștiinței noastre colective ».

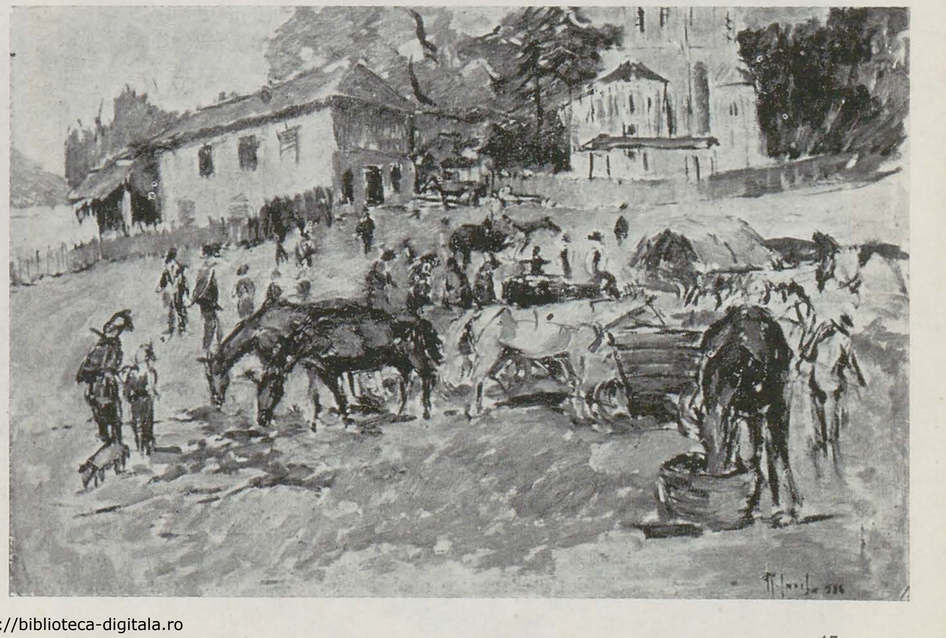
Încă de acum 10 ani, cînd făptura lui vie nu ni se transmitea doar prin operă, R. Iosif era un pilon al istoriei artistice pe care nimeni nu-l putea ignora. Pe măsura trecerii timpului, înțelegem că tot creditul moral ce i s-a făcut încă din deceniul al treilea al veacului nostru, a fost nu se poate mai bine investit.

*p. 44*

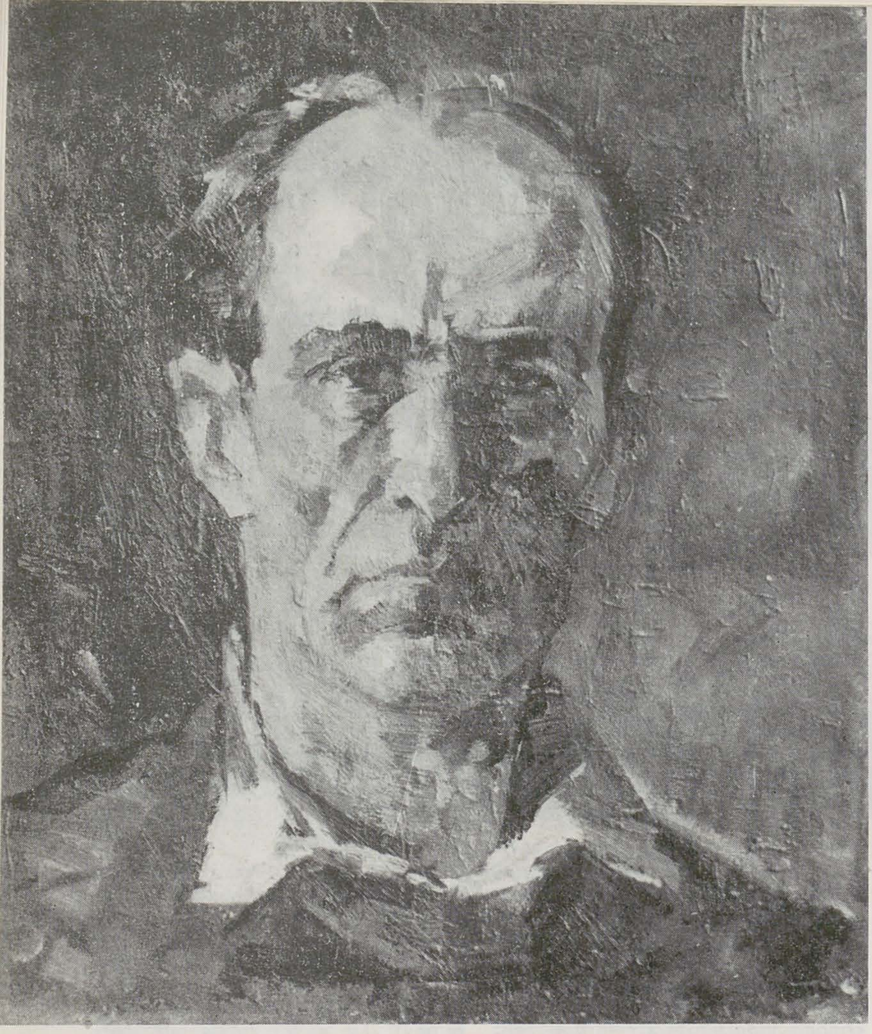
*1. La bîlci, ulei, 1951*
*2. Teatru de păpuși, monotip, 1960*

*p. 45*

*1. Iarna*
*2. Bîlci la Cîmpulung, 1956*
*3. Scenă de piață, 1956*



https://biblioteca-digitala.ro



# pictura lui teodor harşia în consonanţă cu sonorităţile spaţiului transilvănean

## negoiţă lăptoiu

Elevul care la 14 ani îl impresionase pe profesorul Catul Bogdan prin sensibilitatea sa coloristică, iar la 21 pe criticul V. Beneş prin abilitatea mîinii « uşoară ca un fulg » (cu ocazia primei sale expoziţii personale, la Cluj, în 1935) avea să devină un nume de referinţă în pictura contemporană românească. Nu e altul decît Teodor Harşia (născut în 8 martie 1914 la Filipişul Mare, nu departe de Reghin), exponent al acelei generaţii de artişti transilvăneni activă sub impulsul climatului favorabil creat prin desăvîrşirea unităţii naţionale.
Anii de început ai afirmării sale artistice aveau să fie marcaţi de multiple oprelişti, de incertitudine. Lipsa acută a mijloacelor materiale este cauza frecventării cu intermitenţe a atelierelor Şcolii de arte frumoase din Cluj ((1929/30 şi octombrie 1931— decembrie 1932), forţîndu-l să accepte oferta firmei « Gratz » de a efectua tablouri la comandă. Timp de 13 ani (pînă-n 1943) imaginile înscrise în sfera esteticii sămănătoriste se împleteau cu cele întemeiate pe rigoare şi individualitate. Semnificativa colecţie de lucrări Grigorescu şi Luchian din pinacoteca « Virgil Cioflec » (deschisă la Cluj în 1933) aveau să-i faciliteze găsirea unor soluţii personale de configurare. De la seninul unor reprezentări, întemeiate pe fluidităţi de nuanţe, trece treptat spre o gamă mai sobră, cu densităţi de acord ce aminteşte de factura paletei lui Andreescu.

După ani de exersări sub impulsul artei maeştrilor amintiţi, Teodor Harşia ajunge în jurul anului 1940 la o evidentă individualizare a limbajului. Aspecte ale spaţiului rustic transilvan, ale periferiei clujene, alături de naturi statice şi cîteva portrete, alcătuiesc repertoriul unei opere frustă, organică şi directă, în care fiecare motiv al inspiraţiei depăşea datele exterioare ale impresiei (*Primăvara*, *Coline la Filpiş*, *Casa părintească*, *Mahala*, *Irişi*, toate din 1941, *Peisaj deluros* — 1942, *Autoportret cu tichie* — 1941 sau *Portret de copil* — 1942). Depăşind concretul naturii, creează acea senzaţie de statornicie şi perenitate a formelor imuabile în pofida precarităţii temporare a materiei. Prin această opoziţie faţă de laturile schimbătoare ale existenţei, creaţia sa se înscrie în sfera tradiţiei noastre picturale care a celebrat ideea de stabilitate şi soliditate a lumii înconjurătoare.

Cu cele mai închegate realizări participă la două expoziţii de grup ale pictorilor români din Transilvania de Nord (Cluj, ianuarie 1942 şi ianuarie 1943), valoarea exponatelor încurajîndu-l pe Fr. Păcurariu să afirme: « Arta lui Harşia îşi suie sensurile din regiuni mai profunde, îngemînîndu-se cu viziunea românească a unei unităţi om-natură (. . .). Această pictură nu se apropie de natură cu lăcomia de pitoresc a impresioniştilor (. . .), ci se integrează într-un fior cosmic prin care natura devine nu oglindire, ci obraz al lumii lăuntrice » (« Tribuna Ardealului », 7 februarie 1943).

Din lectura cronicii reiese limpede că încă la acea vreme opera lui Harşia verifica edificator valabilitatea concepţiei blagiene a transpunerii, potrivit căreia « peisajul devine receptacul unei plenitudini sufleteşti », intrupînd « un sentiment al destinului ca vîntul în pînzele unei corăbii. Peisajul, în acest din urmă înţeles, e al doilea obraz al omului ». Concludente în acest sens sînt acele viguroase împăstări de verde şi brun-violaceu, subtil modulate, reliefînd vitalitatea climatului specific împrejurimilor băimărene (pictate în 1943). Dispusă ton pe ton, prin tuşe dense, nervoase, culoarea capătă funcţie constructivă, conferind formelor o preţioasă materialitate. După cîteva evocatoare participări la expoziţii clujene de grup (1945—1947), expune masiv la Salonul ardelean (Cluj, 1947), cele şase peisaje, şase naturi statice şi trei portrete fiind de o preţiozitate a registrului cromatic care-l impune « între talentele cele mai emerite ale plasticii moderne româneşti » (« Tribuna nouă », Cluj, 5 aprilie 1947).

Stăpîn pe modalităţi de exprimare întemeiate pe un rafinat simţ coloristic şi mobilitate a compunerii, Teodor Harşia se lasă cuprins de freamătul constructiv contemporan, ipostaziindu-l în scene de amplă respiraţie epică. Timp de două decenii (pînă prin 1966) se documentează cu pasiune pe şantiere, în fabrici şi gospodării rustice, cluburi şi biblioteci, efectuînd schiţe şi apoi sugestive compoziţii din care transpare cu veridicitate pulsul vibrant al muncii, al trăirilor umane de o tulburătoare complexitate psihologică (*Şantierul Salva-Vişeu*, *Semănături de toamnă*, *Chermeză populară*, *După muncă*, *Culesul viilor*, *Pietrari*, *Colectivişti la bibliotecă*, *Şantierul Bicaz-noaptea*, *Cazangii* etc.).

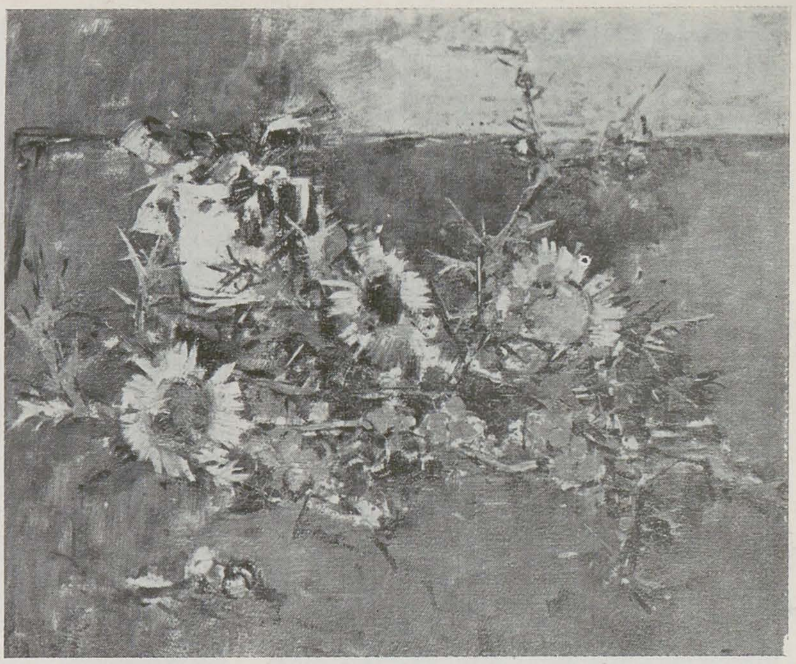
Paralel cu aceste compoziţii care l-au implicat profund în freamătul trans-

1. *Autoportret*
2. *Peisaj*



https://biblioteca-digitala.ro

formator al vremii, pictorul clujean desăvîrșește prin anii '50 și lucrări de inspirație mai intimă, încurajată de amănuntele vieții familiare. Prin nașterea celor doi fii (Dorina și Todi) dispune de subiecte pline de inocență, puritate și candoare, motiv pentru care realizează un emoționant jurnal de notații (în ulei, acuarelă, tuș, creion sau pastel), pline de prospețime, animate de o caldă umanitate.
Antrenat în preocupări didactice (din 1950 devenind cadru didactic la Institutul de arte plastice « Ion Andreescu » din Cluj), Harșia a pictat relativ puține peisaje în intervalul 1948—1965. Cum frămîntările cotidiene i-au oferit un regim de viață urbană, transpunerile peisagistice înregistrează în perioada amintită, îndeosebi trăsăturile acestui mediu (*Strada Drăgălina la Cluj*, *Peisaj urban*, *Strada Kogălniceanu la Cluj*, *Strada Republicii la Cluj*, *Biserica reformată*, *Fortificație* etc.). În relație cu rezonanța gravă, austeră, a zidurilor de piatră și tencuielilor patinate de vreme, paleta pictorului își restrînge registrul, apelînd adesea la brunuri teroase, ocruri și griuri, fin orchestrate.
Generoasele resurse ale coloristului se verifică admirabil și în naturile statice în care-și afirmă capacitatea de a echilibra impulsurile propriei trăiri cu respirația vieții organice a obiectelor. Cînd motivele integrate în imagine cuprindeau fructe și căni de lut, culoarea se așterne viguros pe formă, conferindu-i corporalitate. În schimb, naturile statice cu flori sînt tratate într-o factură mai liberă, fragilitatea motivelor încurajînd acorduri și vibrații de plăcută respirație lirică.
După 1965 peisajul devine sursa principală a inspirației, pictorul (care s-a păstrat permanent în sfera artei figurative) aflîndu-se în fața a două alternative: prima era soluția etajării planurilor, cealaltă reprezentarea unor vaste panorame. Va prefera prima soluție care, de fapt, se fixa continuativ în ordinea acelei voințe de a eterniza-monumentalizînd datele oferite de natură.
Față de perioada anterioară cînd predominau peisajele urbane, acum precumpănitoare devin imaginile săvîrșite în contact cu respirația mediului rustic transilvan (de la Feleac, Stana, Cojocna, Negreni) sau din împrejurimile Clujului. Pictînd în contact cu natura, Harșia a dezvoltat imaginea nu în direcția verdicității acesteia, ci în aceea a coerenței expresive a culorii. De aceea s-a abătut de la tonul local (atît de îndrăgit de pictura barbizonistă), acoperind suprafața cu freamătul unor armonii în consonanță cu starea afectivă pe care o celebrează. Iată ce afirma, confesîndu-se cu 12 ani în urmă: « . . .Starea, emoția, de obicei e veche, e reluată de mai multe ori și încercată realizarea ei. Aș dori însă să o pot exprima în așa fel încît să pară că atunci a fost descoperită, atunci a fost trăită pentru prima dată. O vreau proaspătă, nu artificială (. . .). Undeva există în mine imaginea tabloului pe care îl urmăresc, pe care-l caut întotdeauna



în natură » (vezi « Steaua », Cluj, ianuarie 1972).
Această stare prealabilă, această premeditare asupra a ceea ce urma să desăvîrșească în contact cu natura a scutit expresia de tirania vizualului. După cum ne mărturisea recent, simțea nevoia de « participare a naturii », doar ca « stimul ». O dată ajuns în fața ei se declanșau intuitiv acele resorturi intime care înnobilau motivul cu vibrația tensionată a stărilor posibile din universul trăirilor umane: calmul, seninul, armonia, dar și tristețea, asprimea, neliniștea. Stilistic asemenea stări sînt rezumate prin sobra respirație a unor tonalități inconfundabile de ocru, brun și verde, ingenios și subtil interferate, individualizîndu-i paleta în ambianța tradiției picturale românești (*Toamnă la Stana*, *Coclauri*, *Case la Cojocna*, *Iarnă la Negreni*, *Primăvară la Feleac*, ș.a.). Retrospectiva organizată de Muzeul de artă din Cluj-Napoca (prilejuită de împlinirea vîrstei de septuagenar) înmănunchind cele mai sugestive lucrări din toate etapele creației, a dimensionat la proporțiile reale viguroasa personalitate a pictorului Teodor Harșia. Constituită într-un veritabil eveniment artistic expoziția merită itinerată pentru prinosul ei de splendoare, poezie și umanism.

*1. Crenguțe și scaieți*
*2. Peisaj*
*3. Peisaj de iarnă*

https://biblioteca-digitala.ro

# ilie boca

## grigore v. coban

La 45 de ani, Ilie Boca se înfățișează cu un bogat palmares artistic, constituit din participarea, pînă prin 1975, la o bună parte din expozițiile republicane de pictură, din prezența în cîteva expoziții de artă românească peste hotare (Haga, Varșovia, Kiel), din trei personale externe (Roma, Strumița, Düsseldorf) și 8 interne, dintre care ultima la « Căminul artei » la sfîrșitul anului trecut. Palmares care infirmă teama ce-l stăpînea după absolvirea Institutului de arte plastice « Nicolae Grigorescu » și stabilirea sa, în toamna lui 1967, la Bacău, « de a nu rămîne un rob al învățăturii », cum îmi mărturisea într-o discuție care s-a încheiat cu prefațarea catalogului primei sale expoziții personale (1970), cînd mi-a devenit clar că pictura pentru el este o modalitate elevată de cunoaștere și o confesiune în același timp, un act, deopotrivă, solemn și implacabil. « N-aș putea să nu lucrez — mi se confesa tot atunci — căci am ceva în mine care mă face să nu fiu sec în fața unei pînze, care-mi permite să mă revărs în ea ». Și, într-adevăr, Ilie Boca s-a revărsat în lucrări care evocă de cele mai multe ori o atmosferă apăsătoare și înfățișează o lume frămîntată de gînduri, obsedată de dorinți și mistuită de patimi, din care se degajă o puternică tensiune interioară pe care au remarcat-o toți criticii ce s-au ocupat de creația sa. Această tensiune e, cum s-a arătat (Mihai Drișcu, « Ateneu », iunie 1972), « cel mai prețios semn pe care gîndirea maestrului Ciucurencu i l-a imprimat (căci în modalitățile de organizare plastică Boca e printre foarte puținii care au reușit „să se desprindă de pe fascinanta orbită" »). Altfel spus, artistul băcăuan și-a însușit în mod creator marea lecție de artă a profesorului său, printr-o elaborare fundamentală, pornind de la receptarea cu maximă acuitate a lumii obiective care, reflectată în incandescenta-i ființă afectivă, a dat naștere unei noi realități, plastice, extrinseci oricărui soi de mimetism.

Motivele abordate — chipuri din lumea străvechilor mituri, din pagini de letopiseți și portrete votive sau din realitatea imediată — poartă la el pecetea unei covîrșitoare tristeți, consonantă cu ineluctabilul nostru destin de ființe efemere în curgerea ireversibilă a vremii.

Conștiință dramatică, Ilie Boca nutrește ferma convingere că nimic nu e mai durabil în viață ca tristețea și în același timp, mai efemer ca zîmbetul și bucuria.

Înrudit temperamental cu mari expresioniști, el abordează masca nu numai ca ornament, ci și ca o întreagă concepție despre realitate, în sensul că ceea ce ne este dat să cunoaștem din personalitatea umană nu-i decît înfățișarea aparentă, iluzorie a acesteia, de unde și o aversiune fățișă față de pojghița strălucitoare a lucrărilor și o nepotolită sete de a descoperi ce se află sub învelișul lor exterior, ceea ce în final se circumscrie într-un oftat adînc, dacă nu chiar într-un sfîșietor strigăt de durere. Închis în atelier și în sine, într-o înfruntare dureroasă, uneori năprasnică (cînd mîna nu izbutește de la prima încercare să asculte porunca gîndului și cînd, chinuit ca un damnat, se socotește prematur învins), el a iscat opere care l-au impus încă din primii ani de după absolvirea institutului. Numele său, pus în circulație de noi în presă, la radio și televiziune, după ce am intuit în gămăliile ochilor săi sfredelitori arcuindu-se curcubeu frescele de la Arbore și Voroneț, nu s-a înrădăcinat ușor în conștiința receptorilor de frumos și este, incontestabil, meritul lui Ion Frunzetti de a-l fi întins pe harta țării întregi, cu aureola de « cel mai interesant artist pe care l-a trimis capitalei vreodată pînă acum, în ultimii 25 de ani, provincia ». (Contemporanul, 24 martie 1972). Și fiindcă am amintit aportul criticii la promovarea unui artist să-l menționăm și pe regretatul Nicolae Argintescu-Amza care, după ce arată într-o pertinentă cronică (« România literară », 30 martie 1972) că, « plenitudinea preocupărilor plastice, explorarea diversă a picturalității și revelatoarea autenticitate a talentului lămuresc greu de ce pictorul Ilie Boca, fixat de cîțiva ani la Bacău, se manifestă la București abia la vîrsta de 35 de ani », precizează că, « în pofida unor obsesii din Paul Klee și unor ecouri din imagistica magică precolumbiană și din măștile peruviene, el își interzice orice citat documentar, autenticile esențe ale folclorului autohton și exotic fiind pe deplin asimilate. Descendent din taina miturilor populare, Ilie Boca introduce folclorul într-o sferă filosofică supradimensionînd legende în care personajele își pierd identitatea și devin tipuri ale unei iconografii rupte de spațiul ruralității într-un atemporal static și definit. Soluțiile sale plastice evită irealitatea literar-sentimentală care, prin exagerarea concretului straniu ar putea împiedica inovația fecundă, iar stilizările arhaice de icoană ce vehiculează o elocvență ușor exaltată macerează parcă suprafața lucrurilor pentru a scoate din ele gustul lor poetic de o autentică picturalitate. În acest fel, lumea creată de el devine o lume densă de sentiment, de interioritate profundă, în care se citește repulsia față de efectul facil, de simplitățile fotogenice și fabulațiile ieftine, o lume a cărei expresie, insinuată subtil, capătă rezonanțe adînci. Întoarcerea artistului din prezent în lumea miturilor primordiale, a ritualurilor străvechi îi înscrie opera, crescută mai mult pe categoriile binelui, iubirii și datoriei tratate abstract, în aria adevărurilor permanente, dezvăluindu-i structura romantică disimulată de rigoarea cu care și-o realizează, cu accente expresioniste. Numai că, expresionismul său își trage seva din combustia spiritului, din intensitatea trăirii faptului pictural — sorginte a forței plasticității operei sale, forță pe care Ion Sălișteanu o considera, în cadrul unei mese rotunde (Ateneu, aprilie 1973), predominantă față de celelalte calități ale ei (nota orientală în compunerea arabescului construcției, dialogul cu fantasticul popular și altele).

În context, trebuie considerată cu toate implicațiile și concepția artistului despre opera picturală ca organism viu, în continuă dezvoltare, care a contribuit la prefigurarea plasticității amintite mai sus și a modului de a purta dialogul în construcția imaginii artistice.

Întrebat, de ce în apartamentul său nu are nici un tablou făcut de el, Boca a răspuns fără ezitare: « Pentru că ar însemna să-l reiau mereu și, de fiecare dată, altfel ».

În concordanță cu această concepție este și sistemul de lucru al artistului, în care accentul cade pe revenirile succesive asupra unor mănunchiuri de lucrări realizate « în mare », pe care le reia la intervale mai mari sau mai mici de timp, « apropiindu-le » de ceea ce și-a propus ca acestea să fie.

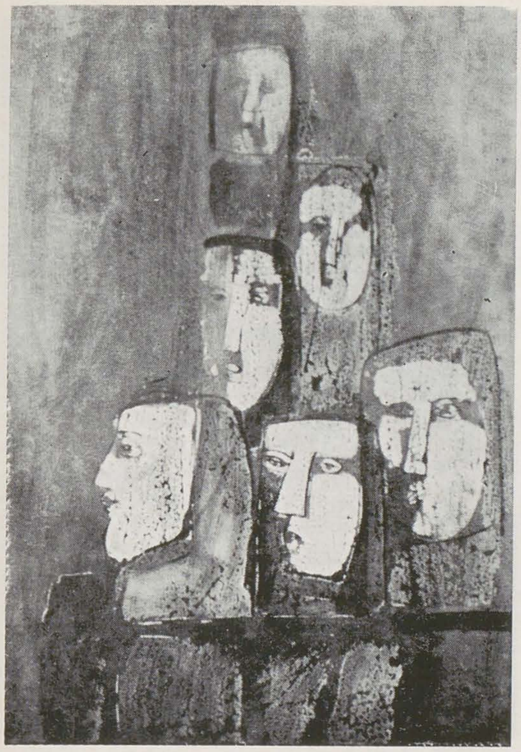
Fără să se refere la sistemul de lucru al pictorului, tot Ion Sălișteanu observa, la aceeași masă rotundă, că « fundalul păstrează la acest artist magma de fond », subliniind cîștigul pe planul sensibilității, « în organizarea compozițională structurală, concret materială, în reliefarea și sublimarea tactilă, dermică a suprafeței, cărora le-a rămas fidel și în care apar, în ultimele lucrări, forme mai subtile, mai volatile ».

Procedînd astfel, munca înmagazinată într-un tablou nu-i cuprinsă numai în suprafața ultimă ce ni se oferă ci și în suprafețele de sub ea — elemente constitutive ale diagramei sale evolutive, trepte obligatorii la el, în realizarea imaginii artistice. Pe de altă parte, reluînd vreme îndelungată aceleași subiecte și variind aceeași viziune, Boca nu se putea să nu ajungă la un grad de saturare care, fără o ruptură, l-ar fi constrîns să bată pasul pe loc, ba poate chiar să se copieze pe sine. Din acest punct de vedere, contactul cu peisajul italian, ca beneficiar al unei burse de două luni, acordată de Consiliul Cul-

1. *Peisaj*

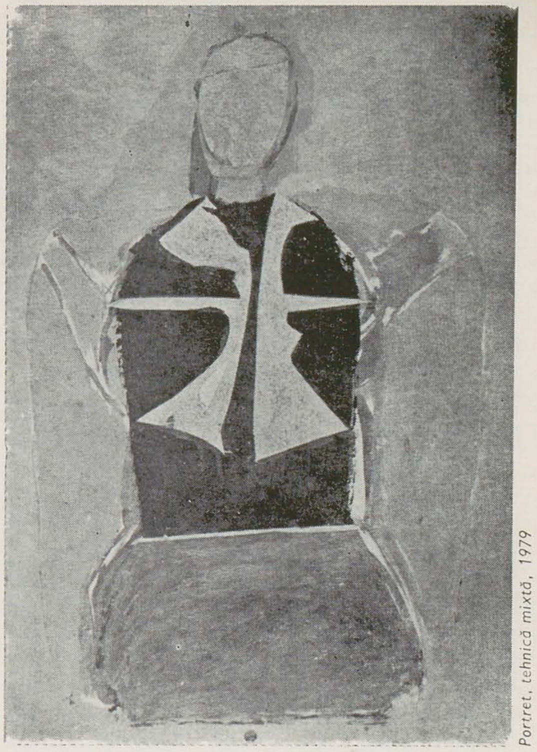


https://biblioteca-digitala.ro



*Durere, tehnică mixtă, 1971*

*Portret, tehnică mixtă, 1981*



*Portret, tehnică mixtă, 1979*

turii și Educației Socialiste în 1974, s-a dovedit binefăcător, pentru că, îmbătat de culorile Romei, Veneției și Perugiei, pictorul băcăuan nu s-a mai repetat, evitînd în acest fel pericolul pe care Picasso îl considera ucigător pentru un artist.

Ciclul italian de lucrări intrerupe îndelungata fructificare a datelor acumulate după natură, prin reluarea lucrului după motiv, inaugurînd o nouă perioadă de creație în care el manifestă un funciar atașament față de spațiul rural românesc ca sălaș al unor valori spirituale și etice de adîncă semnificație, spațiu ce-i vitalizează viziunea și-l ajută să se descopere mai profund pe sine în compoziții cu elemente arhitecturale și emblematice specifice, degajînd disponibilități pentru evocări de esență ale chipului uman care, din păcate, sînt lăsate adesea sub formă de schițe.

Nu mai puțin interesat se dovedește pictorul de peisajul după natură cu deosebire de cel de la Tescani și Berzunți în care, folosind mijloacele de expresie tradiționale, știe să eludeze clișeele tradiționalismului menținîndu-se. auster și grav, în acorduri cromatice de o pregnantă picturalitate, pe scheletul unei arhitecturi compoziționale judicios elaborate, în care efuziunile lirice sînt subordonate forjării raționale a imaginii.

Neîndoilenic, ne aflăm în fața unei sensibilități picturale deosebite, a unui artist uluitor de productiv care a împins lucrul metodic și laborios, disciplina austeră a muncii pînă la claustrare, pentru a putea transfera pe pînză sau hîrtie combustia tensionată, arderea paroxistică din ființa sa, în imagini artistice; a unui artist, a cărui inconsumptivă neliniște creatoare poate facilita crearea unor opere cu ecou în timp.

*Fragmente de poliptic, tehnică mixtă, 1981*

https://biblioteca-digitala.ro

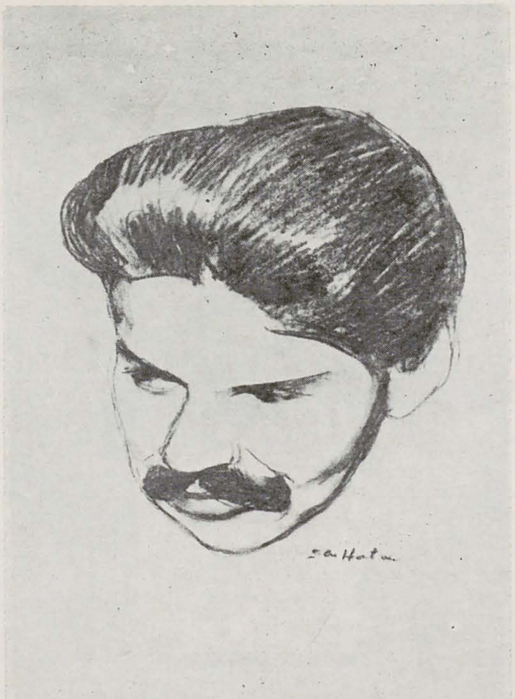
# o premieră expozițională

*1. DAN HATMANU: Nicolae Labiș*
*2. LUKY GALACTION PASSARELLI: Autoportret*
*3. VASILE ȘTEFAN: Lalele*
*4. IOAN PAPAZOGLU: Vedere din Tîrgul Cucului*
*5. ANDRÉS SALGÓ: Capete obtuze*

## claudiu paradais

Expoziția donațiilor, organizată recent de Muzeul de artă din Iași, întrunește aproape 250 de lucrări de pictură și grafică donate de artiștii Dan Hatmanu, Ioan Papazoglu, Vasile Ștefan, Viorica Balan, Luki Galaction-Passarelli (Italia), Victoria Constantinescu-Hudișteanu (Anglia) și Andrés Salgo (Mexic). Ea constituie un eveniment cu pilduitoare semnificații morale și civice în viața cultural-artistică și o premieră sui-generis, deoarece pentru prima dată în istoria sa, prestigioasa pinacotecă ieșeană organizează o expoziție de asemenea proporții, alcătuită în exclusivitate din opere donate.

Subliniem însă că numai expoziția ca atare, ca formă de organizare și prezentare a unor opere de artă



dobîndite pe calea donațiilor, reprezintă o noutate, pentru că donațiile în sine, ca acte de generozitate, ca expresii ale atașamentului și admirației unor colecționari și artiști față de muzeu, fac parte dintr-o ordine istorică ale cărei începuturi stau la însăși temelia Muzeului de artă din Iași. Se știe că însăși inaugurarea Muzeului de artă din Iași, la 26 octombrie 1860, s-a datorat în primul rînd, unei donații foarte importante, făcută de patriotul moldovean Scarlat Vîrnav, urmată, în timp, de altele. În primele două boxe este etalată donația pictorului Ioan Papazoglu din București, născut în 1904, artist care a desfășurat o activitate surprinzător de bogată pentru cvasianonimatul în care trăiește. George Oprescu îl prețuia, afirmînd, printre altele, că ceea ce îi place la acest artist este sinceritatea și, poate modestia, subliniind că « mai ales peisajele sale dovedesc cît de serios este punctul de plecare al artistului ».

Prin actul de donație, făcut în 1980, Ioan Papazoglu ne aduce la cunoștință că între anii 1967—1979 a pictat un număr de 30 de tablouri, reprezentînd vederi din orașul Iași.

În următoarea boxă este expusă donația pictorului Vasile Ștefan, făcută muzeului cu prilejul retrospectivei organizate la Iași în toamna anului trecut. Produs al școlii ieșene de pictură din epoca interbelică, coleg de serie cu Mihai Cămăruț, Vasile Ștefan domiciliază în București, dar s-a născut la Bălușeni-Botoșani în anul 1905. El a ținut să doneze Pinacotecii ieșene 12 tablouri dintre cele mai reprezentative pentru întreaga sa creație, cuprinzînd compoziții, peisaje, naturi statice și flori de un remarcabil rafinament cromatic.

O adevărată revelație ne-a produs cele 20 de tablouri donate de Luki Galaction Passarelli, fiica marelui scriitor, care — prin căsătorie — s-a stabilit și trăiește de mulți ani în Italia unde și-a făcut studiile și s-a afirmat ca o artistă de seamă. Lucrările sale reprezintă compoziții istorice, simbolice și mitologice, peisaje, portrete și, mai ales, autoportrete. Foarte puține date avem despre pictorița Victoria Hudișteanu, născută Constantinescu, originară din România și stabilită în Anglia. În anul 1947 a participat la o expoziție din București cu 47 lucrări de grafică, pe care le-a donat apoi Muzeului de Artă al R. S. România, cu clauza ca din aceste lucrări, 7 să fie transmise Muzeului de artă din Constanța, șapte Muzeului de artă din Iași, cinci Muzeului Brukenthal din Sibiu, 16 Muzeului « Anastase Simu » din București și restul de 12 să rămînă în patrimoniul Muzeului de Artă al R. S. România. Cele șapte lucrări de grafică donate nouă ० relevă ca pe o artistă deosebit de sensibilă, cu reverii cromatice pline de poezie și delicatețe, mai ales în peisaje. Viorica Balan este bine cunoscută publicului ieșean prin numeroase expoziții personale pe care le-a organizat, ca și din numeroase expoziții colective la care a participat. Artista a donat Muzeului nostru cinci lucrări tratate cu delicatețe, în maniera sa decorativă, cu tușe mărunte, scăpărătoare.

În toamna anului 1976 Muzeul de artă din Iași organiza o expoziție de litografii ale reputatului pictor mexican Andrés Salgo, sub genericul « Don Quijote în secolul XX ».

Prezent la vernisaj, pictorul a hotărît să doneze muzeului întreaga expoziție, alcătuită din 18 lucrări, incluzînd astfel Pinacoteca ieșeană în lista muzeelor posesoare ale operelor sale, alături de mari muzee de artă din Mexic, Portugalia, S.U.A., Marea Britanie, Porto Rico, Angola, Mozambic, Coreea de sud, Indonezia, Argentina, Chile, Ecuador și R. D. G. De la Andrés Salgo, ajungem, în sfîrșit, la cea mai mare donație din întreaga istorie a Muzeului de artă din Iași. Este vorba de cele 170 de lucrări donate de pictorul ieșean Dan Hatmanu.

Personalitate laborioasă și proteică sub raport stilistic, deconcertant de variat în viziuni, Dan Hatmanu a ținut să facă această donație pentru a fi reprezentat cît mai complet în patrimoniul Muzeului ieșean. Lucrările donate sînt grupate pe mari cicluri: Sarje prietenești; Omagiu poeților; Ilustrații la « Ulița copilăriei » de Ionel Teodoreanu; Autoportret în timp; Iașii de ieri și de azi; Om și sentiment; Ilustrații la « Valea Albă » de Claudiu Paradais; Grafică militantă; Evoluția roșului (proiect de frescă); Grafică spațială; Serализare și Cristal (proiect tapiserie).

Parafrazînd referatul prin care Mihail Kogălniceanu îi cerea domnitorului Alexandru Ioan Cuza să exprime « domneasca sa mulțumire leitinantului Alexandru Donici » pentru donația făcută Muzeului

în vara anului 1860, muzeul ieșean își exprimă întreaga gratitudine față de nobilele gesturi ale actualilor donatori, aducîndu-le — și pe această cale — cele mai alese mulțumiri « pentru asemenea lăudabile fapte, demne de a servi de model tuturor celor ce aspiră a binemerita recunoștința țării. . . ».



https://biblioteca-digitala.ro

# cîțiva reprezentanți ai generației tinere în gravura noastră contemporană*

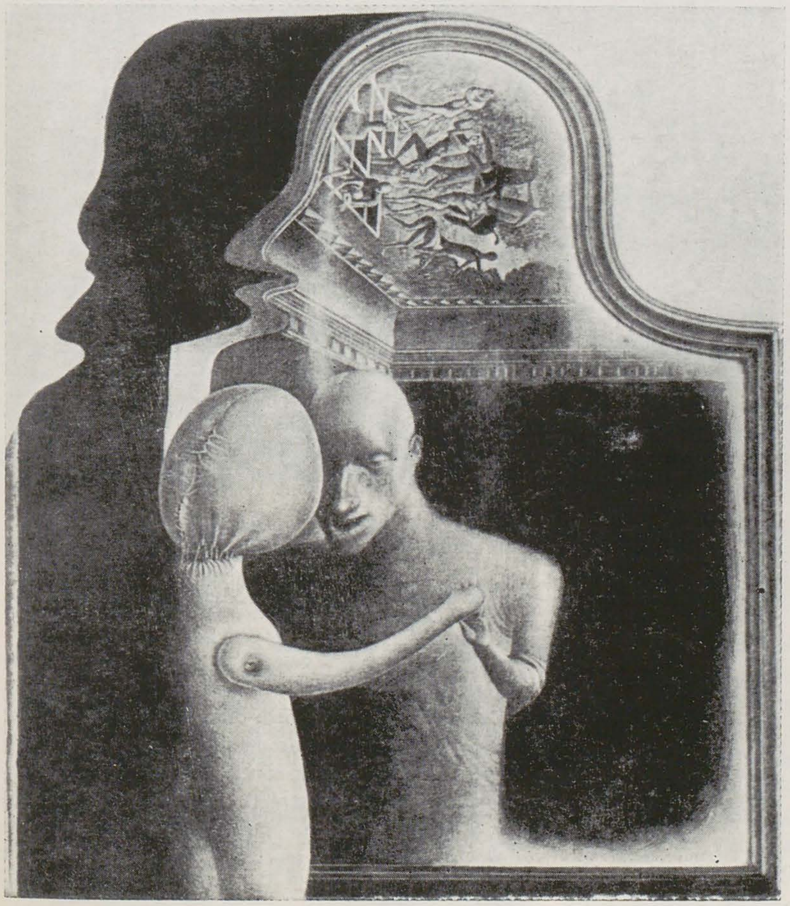
## adrian guță

Vom încerca în cele ce urmează cîteva însemnări despre activitatea în domeniul gravurii, a cinci tineri artiști. Am socotit, pe de o parte, că numele invocate desemnează repere creatoare bine conturate, diferite între ele, « acoperind » cîteva din zonele semnificative de preocupări în peisajul artei noastre tinere; pe de altă parte, opțiunile au fost determinate de cunoașterea mai îndeaproape de către semnatarul acestor rînduri, a evoluției celor cinci graficieni, față de alții. Desigur, observațiile noastre pornesc de la și sînt valabile pentru ceea ce se poate evidenția pînă la această oră prin lucrările — gravuri în primul rînd, sau aparținătoare altor genuri — celor studiați.

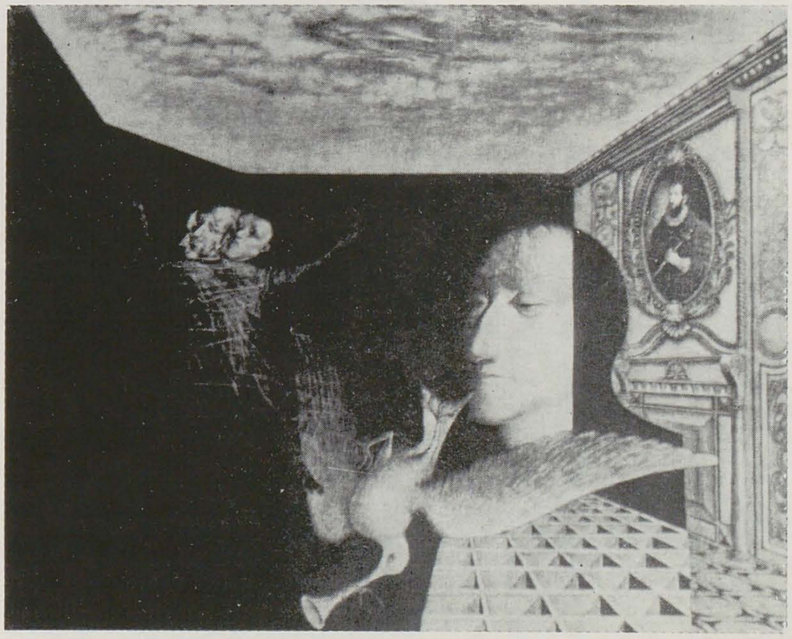
Ana Golici (n. 1955) este un explorator modern și un ucenic vrăjitor al Naturii; observă cu egală vibrație a sensibilității regnul mineral, vegetal și animal, fixează minuțios pe hîrtie — exemple numeroase în studenție — dimensiunile obiective și înfățișarea adecvată realului a acestei întreite lumi care ne-a zămislit. Apoi intervine o răsturnare a scării proporțiilor, un fel de vedere gulliveriană (în țara uriașilor) asupra celor înconjurătoare; de fapt, artista întreprinde o investigație progresivă în cutele intime ale văzutului, ne oferă imagini datorate performanțelor unui microscop închipuit ce transformă, de pildă, suprafața și nervurile unui frunze în complicate labirinturi, ca niște rețele stradale — de altfel, se pare că acesta e drumul pe care graficiana a ajuns de la biologic la suita « Orașelor » (preocupare a sa mai recentă), « radiografia » frunzei apropiindu-se de vederea înalt plonjantă a aglomerărilor urbane.
Am încercat prin acest exemplu să ilustrăm trecerea artistei de la analizele cuminți ale realului la modificarea acestuia, printr-o viziune ce-l apropie de fantastic și chiar de abstract. Ana Golici tinde să surprindă devenirea materiei — să spunem « Metamorfoza » libelulei (lito, '83) — să reveleze misterele ce pulsează dedesubtul crustei pămîntului și pietrei, fantazarea plastică fiind din nou stimulată (« Taină », litografie, 1983). Căutarea cu obstinație a ritmului ce animă fiecare și toate elementele Lumii, încercarea de sugerare a peceții puse de « acea mare scriere cifrată » pe orice ființă sau obiect (idee ce subliniază corespondența cu un text din Novalis a unei stări de spirit a artistei), leagă ca gest artistic un miraculos « Perete » (lito, 1981), de studiul-investigației creatoare pentru găteala capului (« Nunta în Oaș », acuaforte, ac, 1979), ori de vibrațiile unui anotimp (« Construcțiile verii », lito 1981).
Absolventă a secție de grafică a I.A.P. « N. Grigorescu » (clasa Ion State, Vasile Kazar, Octav Grigorescu) în 1979, Ana Golici « atacă » diverse tehnici — metal, litografie, xilogravură — experimentînd totodată variația efectelor plastice ale cîte unei lucrări funcție de diferite « chei » cromatice. Tipul său de demers artistic, opțiunile stilistice ne îndeamnă să ne gîndim la barocul atemporal; subliniem în același timp virtuțile decorative ale desenului graficienei, delicatețea ductului liniei și a culorilor.

Teodor Hrib (n. 1946) este un artist despre care s-a scris surprinzător de puțin față de nota aparte pe care o aduce el în grafica noastră actuală. A absolvit secția de profil a aceluiași institut în 1978 (specializare 1979), la clasa Eugen Popa. Reperele cronologice ale studiilor ne sprijină în a-l include generației căreia îi aparțin și ceilalți patru plasticieni la care ne referim. Teodor Hrib face dovada unei consecvențe stilistice remarcabile, ferindu-l totodată să alunece timpuriu spre manieră o imaginație plastică prodigioasă și lipsită de prejudecăți teoretice: odată parcurse, anumite itinerarii ale culturii vizuale, asimilate, selectate, nu-l înrobesc — este un admirator al Renașterii, un adept al figurativului; compozițiile, ce evidențiază studiul atent al realului între punctele de plecare, transfigurează profund acest real în mecanismele alcătuirii sale (uneori abia sugerată metamorfoza prin cîteva discrete elemente, creatoare ale unei atmosfere ciudate, atmosferă ce se regăsește de altfel în multe alte lucrări ale artistului).
Stăpînind în mod deosebit tehnica (performanță obținută prin ani de muncă asiduă) — lucrează litografie mai ales în dificila dar rafinata, ca gradare a tonurilor, « manieră neagră », sau bogat nuanțate valoric gravuri în metal (inclusiv mezzotinta)—, Hrib are o cuceritoare capacitate, ușurință chiar în vizualizarea unor idei, tipuri și situații umane, simboluri; « Păpușa », lito (maniera neagră), 1981, « Conversație », lito, 1978, « Actor », aquaforte și aquatinta, « Păsărar », lito, 1978. Figurile sale

* Comunicare prezentată în cadrul simpozionului « Muzeul modern și arta gravurii », Tulcea, noiembrie 1983.



*1. TEODOR HRIB: Păpușa litografie 1981*



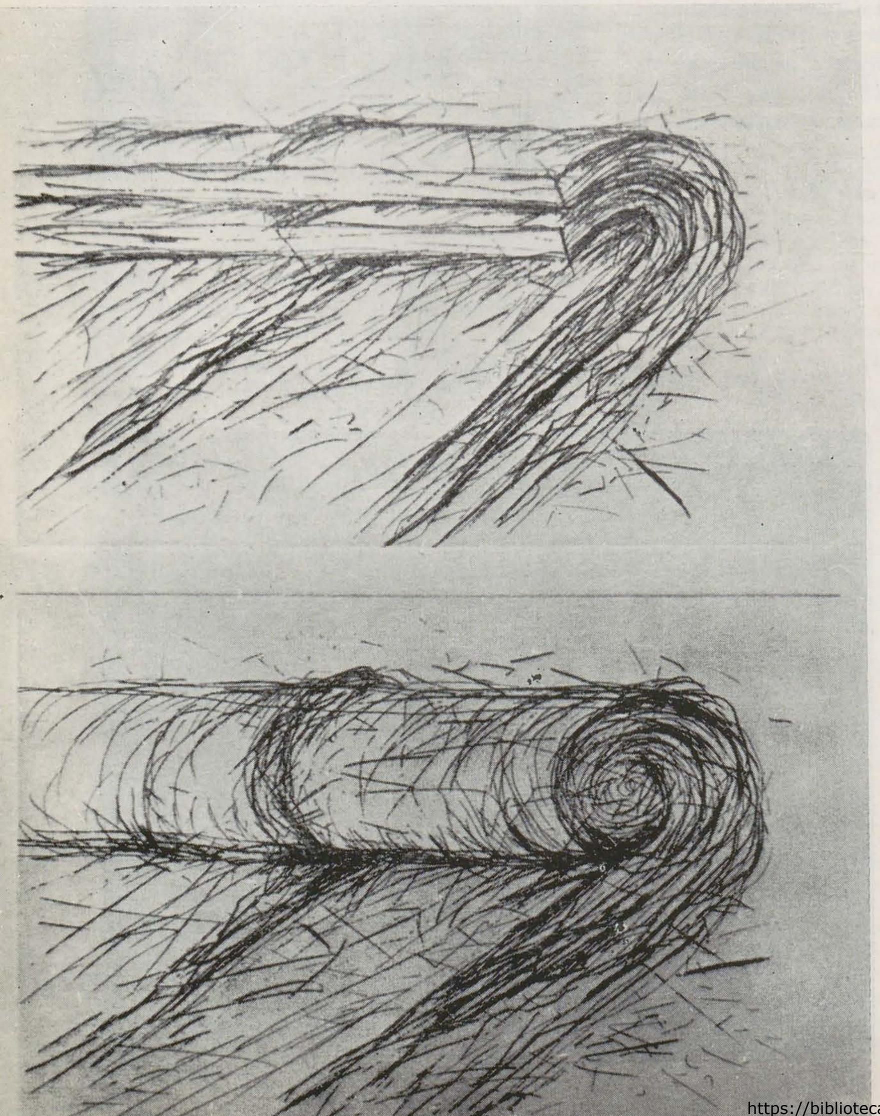
*2. TEODOR HRIB: Obsesie, litografie, 1981*

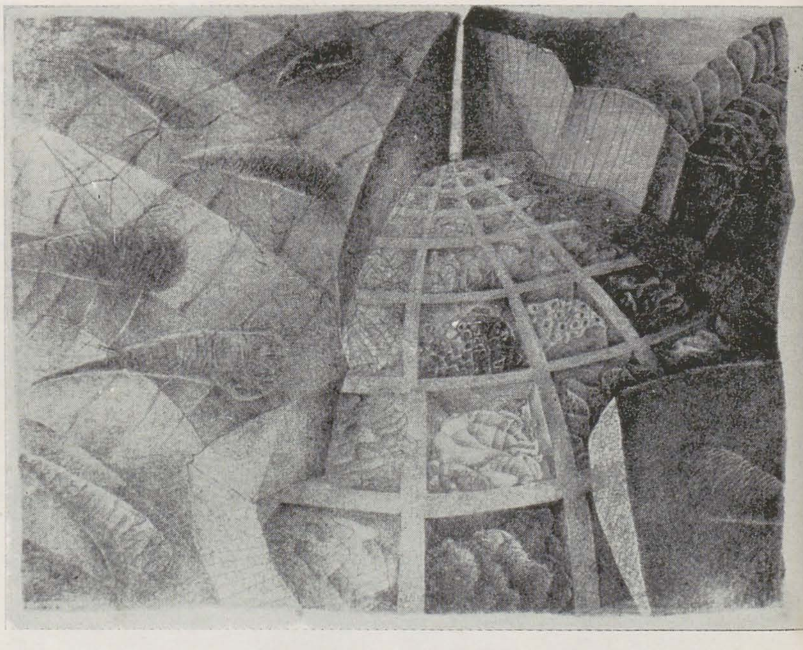
https://biblioteca-digitala.ro

au un facies ușor recognoscibil, oarecum grotesc uneori, amintind de Bosch, sau, mai aproape și la noi, de Câlția. Volumele sînt evidențiate prin clarobscur. Demersul artistic clasic, atemporal mai degrabă, este în același timp modern prin asocierile obiectuale de tip suprarealist, oniric uneori (« Obsesie », lito-maniera neagră, 1981, « Vis », aquaforte și aquatinta color). Spațiul apare ingenios constituit, planurile sînt întrerupte prin deschideri perspective adînci (trimiterea spre punctul de fugă prin pardoseli ori tavane casetate duce gîndul la procedeul similar renascentist — « Conversație », lito, 1978); sediul anatomic în care se zămislesc universurile mentale de spaime și frumuseți — capul — este obsesiv interpretat plastic de Hrib. Tentația pentru fantastic, ciudat și simbolic se impune și în « simple » portrete, naturi moarte ori studii de nud (« Metamorfoză », lito-maniera neagră 1979, « Nud la oglindă », mezzotinta, 1982). Interesante, între realizările actuale ale graficianului, sînt variantele « Paginii I » 1983, lito), în care structurarea « cîmpului » lucrării se face funcție de poziția, raporturile de formă și cromatice ale semnelor grafice ale unui alfabet imaginar, sau funcție de relațiile dintre acestea și « ilustrații ».

Ion Isăilă (n. 1953), care a absolvit secția de artă monumentală-restaurare din Institutul « N. Grigorescu » în 1979 clasa Ion Stendl), expune gravură din 1975. Să menționăm că la toți cei cinci tineri artiști se constată o continuă prezență pe simezele naționale, iar la majoritatea lor și o deja frumoasă activitatea internațională. De timpuriu Ion Isăilă a fost atras de arta abstractă, de spontaneitatea gestului din care rezultă tușa, semnul. Desenele în pensulă îi pregătesc uneori gravurile; începînd din facultate și nedezmințindu-se nici acum, investighează multiplele valențe plastice ale semnului cultivarea imediateții gestului și a gustului pentru abstract l-au condus la pseudo-scrieri în geneza cărora mai sînt implicate și sugestiile grafice ale caracterelor vechilor evangheliare și ale alfabetelor orientale; xilogravura apare în mod firesc drept tehnica cea mai adecvată suportului conceptual avut și efectelor plastice scontate — simplitate și monumentalitate, elocvența raporturilor valorice nete mai ales de alb/negru: « Pagina veche », xilo, 1980, « Supersemn », xilo, 1975).
În personala din 1979, artistul sugera ca o traiectorie a travaliului său trecerea de la analiza detailată a realului la puterea de abstractizare și libertatea (formală, semantică) semnului (prin pseudo-scrieri de exemplu). Ion Isăilă investește același element de limbaj — semnul — cu puterea de a construi spațiul ori de a « numi » (prin aglomerări grafice sugerînd forme ușor recognoscibile) componente fundamentale ale identității fizice și spirituale umane, creierul fiind una dintre ele: « Construcția rustică », xilo, 1982, « Construcție II », xilo, 1982, « Cheie de boltă », xilo, 1982; notabilă vizualizarea, în ultimul exemplu, a tensiunilor cu dublă semnificație — constructive și de idei — ce se întîlnesc într-o cheie de boltă (în centrul căreia se află creierul), element arhitectonic a cărui importanță atinge simbolicul în arta ascensională a goticului. Mîna sau ochiul sînt, în aceeași ordine de idei, glorificate — v. de ex. « Mîna », lito, 1982 — plasarea amprentei fosile a osaturii palmei și degetelor în cîmpul fals-scris introduce în relația biologic-intelect timpul (perisabilitatea fizică, perenitatea spirituală); de-aici nu e mult pînă la aluziile arheologice, efigiatice din litografia « Figură » (1981, 2). Pseudo-scrierile, spațiul constituit prin semn ne trimit la Bitzan și Sorin Dumitrescu; Ion Isăilă se detașează însă prin îmbinarea cu totul proprie a elaborării complexe cu libertatea gestului plastic, prin impreviziunile liniei și bogatele sugestii vizuale oferite de experimentele sale tehnice (v. « Creierul » tehnică mixtă, 1983).

Dan Mihălțianu (n. 1954) a absolvit secția desen (1978) a Institutului « N. Grigorescu » și se ocupă de gravură din timpul facultății. Ecourile la participările sale expoziționale (mai ales personala din 1982) de pînă la manifestarea de grup din prima parte a toamnei lui 1983, subliniau un demers creator, în desene, ale cărui roade erau imagini necruțătoare, cu iz hiperrealist, ale unor obiecte uzate, vidate și totuși amintind de personalitatea Omului ce le-a purtat ori atins; preocupările din gravuri suferă însă modificări sensibile. Personala din 1982 includea o singură gravură (metal, 1980), ce nu contrazicea tonul general al expoziției, dar aducea o notă aparte — avea o putere evocatoare și în același timp un umor negru poate mai pronunțate decît ale detaliatelor piese de îmbrăcăminte atîrnînd inutil, tardiv, pe scaune, din desene; în această stampă, nici o anvelopă vestimentară nu mai acoperă adevărul scheletelor (zîmbetul amar ne este stîrnit de plasamentul oaselor pe cele două scaune « stil »); prezența umană, corodată de timp pînă la ultimul și cel mai rezistent/perisabil totuși element anatomic al său, umple (v. sugestia echivalențelor formale) evocator spațiul culturii obiectuale pe care a creat-o.
O altă replică simplificată dar semnificativă plastic, în gravură, a unor baroc-realiste reprezentări din desene, este « Deriva continentelor » — aquaforte, aquatinta, 1978 — abstractă de fapt. Într-o compoziție în care volumele sînt mai accentuate — compoziție constînd în asocierea pe un fond comun închis a două imagini de pe două pagini diferite

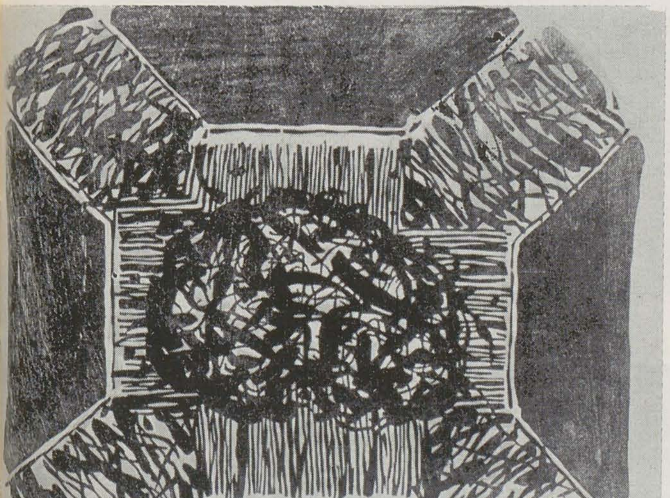


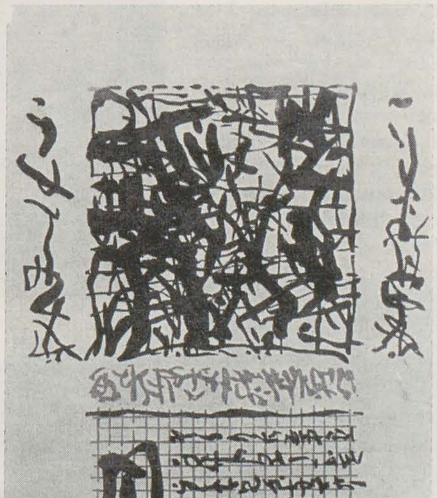


*1. DAN MIHĂLȚIANU: Valuri, gravură în metal, 1983*
*2. ANA GOLICI: Taină, litografie, 1983*

https://biblioteca-digitala.ro

(situație similară cu a exemplului comentat din personala artistului), și care se definește totodată prin sobrietate cromatică și utilizarea hașurii —, niște parțiale, oarbe ecorșeuri feminine se leagă spiritual de lirismul și surpriza glumeață a poeziei obiectelor, scheletelor, deja amintită. În naturi moarte sau studii de fragmente vegetale autorul observă atent modelul și investighează posibilitățile tehnice ale gravurii în metal, învăluind com-





poziția într-o atmosferă meditativă ce rimează cu economia de mijloace plastice.

Investigații ale sale mai noi, ciclul « Cîmpurilor », migrează din desen și în gravură, gen în care, tînjind după motive nesofisticate și acuratețe formală epurată de detalii, Dan Mihălțianu lucrează și la niște interpretări ale valului, și la crearea unor forme ce înglobînd valul, amintesc de altele, la fel de simple: cufere, lăzi.

Dodi Teodorescu-Romanați (n. 1955) se distinge prin varietatea derutantă, prin bogăția limbajului său plastic, roade ale unei imaginații debordante și unui anume temperament și mecanism al creativității artistice (la care se adaugă un mare volum de muncă și acumulărilor studiilor). Impulsul, inspirația de moment, improvizația uneori — cutezăm să spunem — pornind de la o idee, de la amintirea unei imagini fugare ce a sensibilizat vizual artista, îi guvernează acesteia demersul plastic în mare măsură. Desigur, imaginea-temă este metamorfozată, ridicîndu-se nu o dată de la cotidian la atemporal sau fantastic (geneza litografiei « Îndrumătorul », 1981). Cotidianul, cînd devine subiect în sine, capătă valențe tipologice și își disociază revelator sensurile: individul uman în confruntarea nefalsificată cu sine, ori dimpotrivă, repetabil, înecat în masă, depersonalizat, cînd poartă masca relațiilor convenționale cu cei din jur (« Dimineața I » și respectiv « Dimineața II », lito, 1979, incluse în lucrările de diplomă — să menționăm că artista a absolvit secția de grafică a Institutului în 1979, avînd ca profesori pe Ion State, Vasile Kazar, Octav Grigorescu).

Foarte interesantă individualitate artistică a generației sale, Dodi Teodorescu-Romanați a uimit, chiar șocat pe unii, cînd în urmă cu un an-doi a dat la iveală personajul Yolo și lumea « cetățenilor » yolomiți — un soi de arlechini de o mare vioiciune, alergînd sau plutind în imponderabil, într-un spațiu nedefinit, într-o ambiguitate a planurilor și axelor de orientare; universul acesta inedit este secondat în desenele și litografiile ce-l descriu în contraste cromatice electrizante: negrul dobîndește virtuți coloristice noi în vecinătatea galbenului, rozului, verdelui (aceste raporturi, mai ales, au derutat, deși arta modernă experimentează de mult asemenea « îndrăzneli »). Spațiul exploziv, constituirea bănuit uneori spontană a compoziției, centrifugalitatea acesteia, sînt elemente — baroce în esență — regăsibile în mai toată creația artistei. Într-o discuție cu graficiana ajungeam împreună la definirea procesului său de creație drept « vulcanic » — acesta este de altfel titlul unui ciclu aflat atunci în lucru: « Vulcanii » (desene pasibile de transformări la transpunerea în gravură, deoarece autoarea urmează modurile specifice de exprimare ale fiecărei tehnici).

Artista și-a găsit firește afinități cu proza și lumea lui Márquez, ilustrînd trei nuvele ale acestuia pentru diplomă; a adăugat apoi — comandă de editură — șase imagini, toate împreună (nouă ilustrații la șapte povestiri, aquaforte color) revelînd un fascinant univers, paralel și totodată complementar la textele laureatului Premiului Nobel, în somptuosul volum apărut acum cîțiva ani; fantasticul, vehicularea simbolurilor, hierbolizarea și tipologizarea umanului sînt coordonate esențiale în aceste gravuri.

1. *DODI TEODORESCU ROMANAȚI: Pericol I, litografie, 1983*
2. *DODI TEODORESCU ROMANAȚI: Îndrumătorul, litografie, 1981*
3. *ION ISĂILĂ: Cheie de boltă, xilogravură, 1982*
4. *ION ISĂILĂ: Pagină veche, xilogravură, 1980*

https://biblioteca-digitala.ro

# dorin crețu

magda cârneci

Această pictură viguroasă, cărei tendințe integratoare am putea-o alătura, la această oră a artei, ce are mai mult poate decît oricînd, nevoie de structuri supra-ordonate, de gesturi globale, de sinteze active, în care haosul eforturilor individuale să se integreze organic — nesărăcind astfel, ci dimpotrivă devenind poate mai limpezi în propria lor necesitate interioară, adesea inconștientă, cuprinse fiind într-un curent supra-personal, într-un filon coerent al spiritului?

Evident, patosul cromatic al acestei picturi — sălbatic pe cît de prețios instinctiv și cultural deodată, « născut » și « făcut » într-o fericită proporție. Evidentă forța ei explozivă și implozivă, vitalitatea ei impenitentă sublimată pînă la un fel de clasicitate sui generis. Roșul ei tutelar, obsesiv, substratul din care se încheagă imaginea cathartic, dezlănțuit și totuși mocnit, nu are voința senzuală a carnalului pur, cît mai degrabă temperanța melancolică a instinctului timpului, nu e un roșu al începutului, ci un roșu al amurgului, mai bine zis al orei interioare în care intuiția presimte lumina ambiguă a lucrurilor oscilînd între asfințit și zori, între sfîrșit și început.

Cărui curent am putea să-l afiliem pe tînărul artist? Desigur, nu experimentaliștilor cu orice preț: nici ludicilor; nici estetiștilor, nici conceptualiștilor, nici abstracților, nici ecologiștilor, etc. Și nici măcar realiștilor, nici măcar arhetipaliștilor, deși ecouri îndepărtate se pot detecta, după cum se pot descoperi, dacă ținem, filiații temperamentale și tipologice cu fovismul și expresionismul — reluate, iată, ca neo-fovism și neo-expresionism, în ceea ce se numește acum, pe piața internațională a artei, transavangarda. L-am afilia pe tînărul artist, tendinței firești și de aceea necesare, așezată fie la începutul, fie la sfîrșitul evoluției unei experiențe artistice, dar cu siguranță în centrul ei, deci în afara timpului și modelor de a explora, încă o dată și încă o dată, pe propriul lui cont (pe cît se poate) relația fundamentală a privirii cu obiectul: privire-lucru, subiect-obiect, interioritate-exterioritate, în acest binom extrem de banal stă « piatra de poticnează » a oricărei imagini.

Nu e nimic simplu și nimic anacronic: a recupera gestul originar al simplității privirii ce se dăruie în obiect, dincolo de filtre istorice, de prejudecăți profesionale, de mode culturale, de aluviuni stilistice de tot felul și de locuri comune, nu e nici la îndemînă, nici măcar nu e posibil în absolut, dar e un ritual necesar de purificare și de regăsire. Nu e nimic tautologic și definitiv depășit într-o astfel de încercare: recuperarea extazului inițial (sau poate peren subzistent) în fața obiectului (alterității), a comuniunii cu obiectul (alteritatea) prin canalul privirii, e o experiență etern repetabilă, un bun ușor de pierdut, greu de restaurat.

Există un miracol al relației directe, nemijlocite, cu experiența « simplă » a lucrului: înaintînd în expresia cît mai purificată a lucrului, adîncirea stăruitoare a unui același fragment de realitate, duce în cele din urmă, la o realitate mai bogată decît cea percepută inițial, lucrurile par că se dilată, o prezență intensă se degajă din ele — pictura devine înaintare spre un conținut neașteptat, ce iradiază din expresie, ca o intensitate tăcută a trăirii fenomenalului, spiritualizat prin această adîncire interioară: lucrurile capătă aureolă, o căldură luminoasă pleacă din ele.

O asemenea tentație, fie ea și numai sub forma aspirației ce-și prefigurează un anumit tip de evoluție și de existență artistică, există fără îndoială în pictura tînărului artist. Anumite acorduri cromatice, anumite elemente de recuzită (vase de lut, ceramici arhaice), o anumită gestică « afînată », mărturisesc ecouri dintr-un model de experiență picturală practicat de Horia Bernea și alții — dar e vizibil efortul interiorizării, personalizării, prin asumarea unei sarcini artistice nu tocmai ușoare. Prin ce depășește acest model prestigios, înspre un anume tip de expresionism abstract, ce nu mizează pe gratuitatea gestului-limită, destructiv, ci pe experiența imaginii ca geneză activă din haosul senzațiilor, expresiilor, culturalismelor de tot felul, pictura de acum a tînărului pictor își arată fermenții viitori.

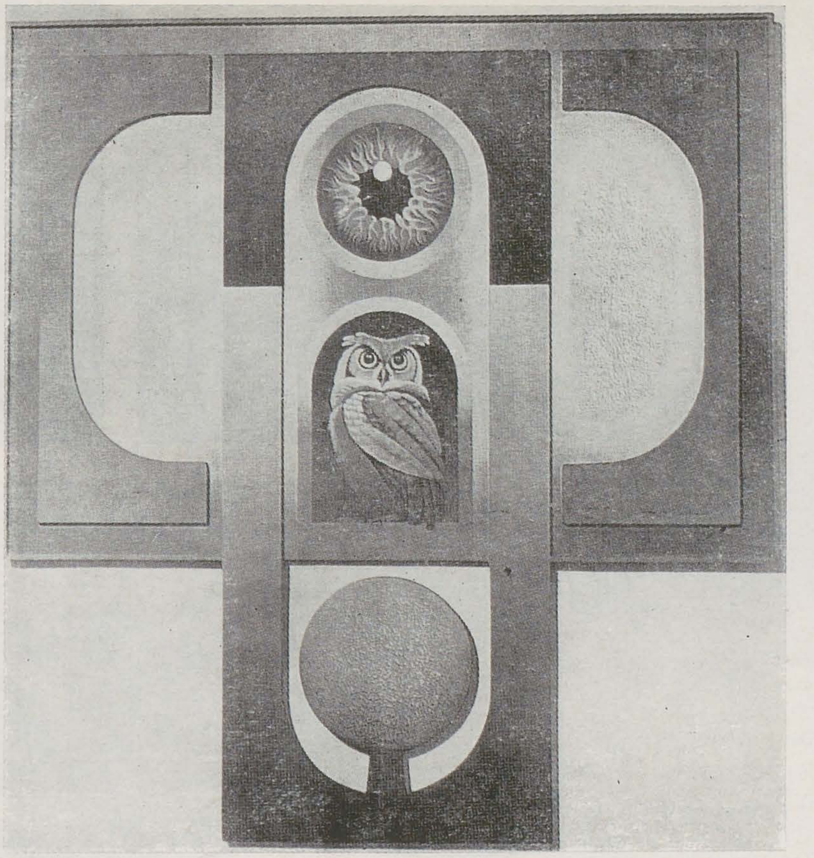
Și nu e oare un semn, că mulți dintre cei mai talentați pictori ai tinerei generații, se îndreaptă, într-o anume fază a evoluției lor, spre un asemenea tip de experiență a obiectului? Numai de n-ar face din ea un fetiș ori o manieră estetică, ci o cale de spiritualizare, de comunicare totală cu lucrurile. . .



https://biblioteca-digitala.ro

# jurnalul galeriilor

călin dan



1. IOAN MISTORICĂ
2. VIOLETA CRĂCIUN
3. NICOLAE MOLDOVEANU
4. CENACLUL TINERETULUI BAIA MARE

O inițiativă lăudabilă luată de Cenaclul tineretului este deschiderea la Atelier 35 a expoziției filialei din Baia Mare. Paisprezece tineri artiști, pictori, sculptori și graficieni realizează, printr-un considerabil efort material și moral, un prim contact cu publicul bucureștean. În ansamblul său, manifestarea este caracterizată de un firesc eclectism, datorat atît diferențelor de personalitate cît și deosebirilor de școală, opțiune stilistică etc. Să spunem totuși, avînd avantajul de a fi cunoscut artiștii băimăreni la ei acasă, că nivelul real al Cenaclului este superior celor înfățișate aici, spațiul galeriei fiind de altfel insuficient pentru o bună desfășurare a lucrărilor. Grupate sub un titlu vag și, obscur — « Confesiuni relative » — piesele semnate de Marius Atanase, Aurel Cucu, Dan Dociu, Flavia Dociu-Turdeanu, Ion Grama, Ion Marchiș, Virgilius Moldovan, Ion Anghel Negrean, Viorel Nimigeanu, Mihai Pamfil, Dorel Petrehuș, Sandor Attila, Christian Stroe, Rozalia Petre Sütö ilustrează rînd pe rînd pictura de convenție coloristică, hiperrealismul, forma conceptuală, arheologismul sculptural, notația gestuală. Acest gen de expoziții sînt garanția unui climat de contact cultural absolut necesar și e de dorit continuarea schimburilor între București și alte filiale, mai leneșe poate în dinamica organizatorică, dar cuprinzînd interesante personalități și demersuri.

**Vasile Rădeanu** expune la Orizont « ceramică-sculpturală » (cratima este de neînțeles în această sintagmă), fiind unul dintre promotorii acestui gen « de trecere » în arta românească actuală. Mai mult poate decît la colegii de generație, înțelegem aici virtuțile și limitele viziunii sincretice asupra modelajului: în ceramica lui Vasile Rădeanu sculptura este prezentă prin ambiția monumentală (aspirația către ocuparea/centrarea unui spațiu vast), prin agresivitatea pluriaxială a compoziției (volume suspendate, suprapuse, întretăiate), printr-o căutată masivitate. Specificul genului se păstrează (dincolo de stabilizarea materialului la ardere) într-o prezență obsesivă a convexităților, în înmuierile bruște ale formei (ce cade din angulozitatea edificiului în împăstări decorative). « Sursele de inspirație (sau posibilele modele imaginare și reale ale artistului) sînt variate — de la marile recipiente ale ceramicii populare (ulcioare, hîrgaie etc.), la elemente de arhitectură (coloane, capiteluri) și pînă la regnuri sau medii (vegetal, mineral, tehnic/industrial), de unde și diversitatea configurărilor și posibilitatea investirii lor cu semnificații simbolice » scrie Horia Horșia, autorul textului de catalog. Am mai adăuga și aluzia antropomorfă la acest repertoriu de surse, care chiar dacă nu ajunge la investitura simbolului, generează o artă de solidă competență tehnică și de o mare putere de absorbție în urbanismul actual.

**Expoziția bursierilor U.A.P.** (Căminul artei, etaj) ne propune anul acesta o selecție interesantă și relativ omogenă ca nivel profesional. La sculptură, **Gabriel Popian** se dovedește capabil de o mare varietate a expresiei, de reformulări ingenioase ale unui univers ce se conturează deja ca al său propriu. O serie de marmure cu dimensiuni modeste glosează pe tema ce cunoaște o evidentă ecloziune în ultimii ani — reproiectarea sculpturală a peisajului. Incinte, gradene, tumuli și alte forme mai vagi, sînt semiexcavate din amorful pietrei, configurînd astfel nu numai o piesă autonomă și purtătoare de sensuri proprii, dar și un proiect de posibilă modelare la scara geologică, sau un excurs în istoria imemorială. Mai personal este ansamblul din lemn și piatră (expus și în Muzeul Satului la manifestarea « Locul, faptă și metaforă »), configurînd un traiect axial, cu punte inițiatică între forme de o simbolistică vagă (țest, piatră de hotar, menhir etc.). Peste toate piesele este așternută o ploaie de « semne runice ». Artist inteligent și dotat, Gabriel Popian este încă sub impresia unor modele prea puternice și, mai ales, prea apropiate.

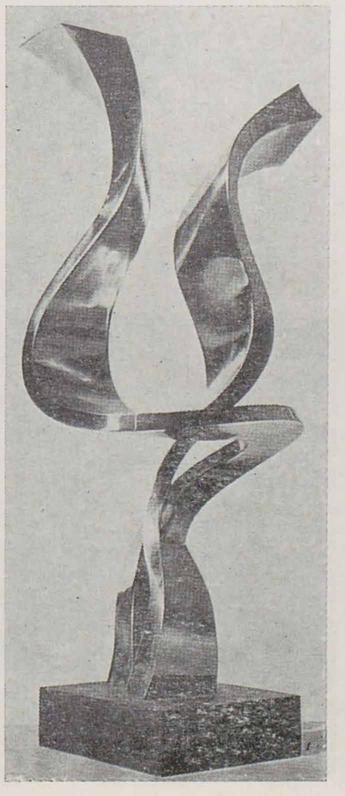
Aceeași observație trebuie făcută picturii lui **Mihai Lujanschi** trecut și el (în mod necesar) cu succes la proba înzestrării tehnice, dar perpetuînd o din plecare obosită reluare a temelor horiaberniste de ultimă oră (naturi moarte cu obiecte compuse într-un hieratism contrazis de suculența pastei, trimițînd prin aluzii de perspectivă și conotație simbolică la zugrăvelile parietale ale Moldovei de veac XVI). Viteza de difuzare a oricărei inovații între tinerii dotați, ce își pot permite astfel reluări și chiar « îmbunătățiri » ale modelului este, credem, marca unui îngrijorător gol ideatic.

Revelația expoziției o constituie obiectele lui **Relu Mărășteanu,** artist care apare cu bruschețe ca cel mai interesant tînăr sculptor afirmat în ultimii ani. Reține atenția la el economia maximă a mijloacelor, efasarea completă nu doar a autorului, dar și a gestului meșteșugăresc dătător de formă. Piesele azvîrlite pe podeaua sălii par deșeuri căzute de la bancul de lucru al unui dulgher încrîncenat asupra formelor mari. Fragmente de vase cu pereți subțiri, de doage, capete de bîrnă cu tăieturi nete, bucăți de lemn înnegrite de timp în care se practică simple incizii, cîteva spoiri cu ghips alb ale unor volume la fel de anonime, de neutre, iată cam ce vedem la Relu Mărășteanu. Pentru a folosi formularea unui poet, sculptorul nostru are bucuria anonimatului; cu gesturi minime, prin urme aproape inobservabile, el animă resturile unei naturi ce se transformă astfel, sub ochii noștri, în arheologie (o arheologie credibilă, de astă dată), în martori ai unui gol istoric.

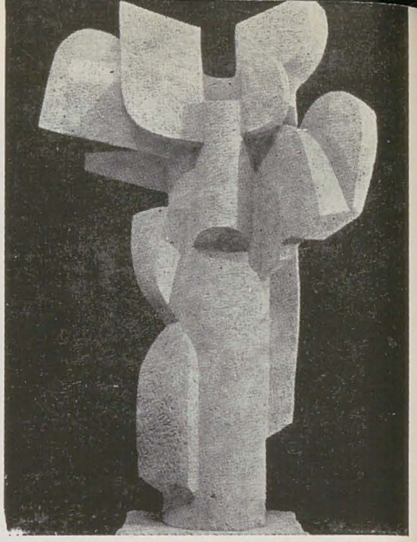
**Oana Tofan** expune două proiecte (scenografie și costume) pentru « Opera de trei parale » și « Din viața insectelor » (Čapek). Necunoscînd activitatea practică a expozantei, ne mulțumim să observăm calitățile cromatice ale lucrărilor și verva (aproape caricaturală) desfășurată în schițele de costume.

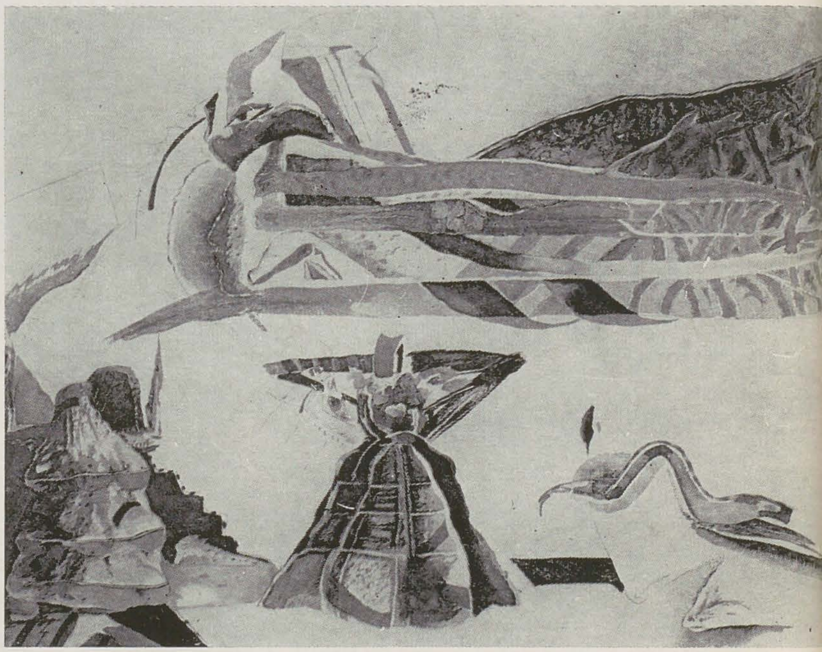
Graficieni — **Radu Solovăstru,** cu apetență pentru marile desfășurări, unde produce o « narațiune » divizată, succedîndu-se ca într-o bandă desenată. Linia e senzuală și diafană, cu ștergeri și reveniri, cu abile exploatări ale letrismului, viziunea de ansamblu fiind una tehnicist-onirică, oarecum în maniera Titus-Carmel;

— și **Elena Varga,** lucrînd dimpotrivă la dimensiuni mici (carte poștală) cu mare grijă pentru prezentare, studiind efectele asamblării ramă — passe-partout-hîrtie-ștampilă/semnătură. Pie-



https://biblioteca-digitala.ro



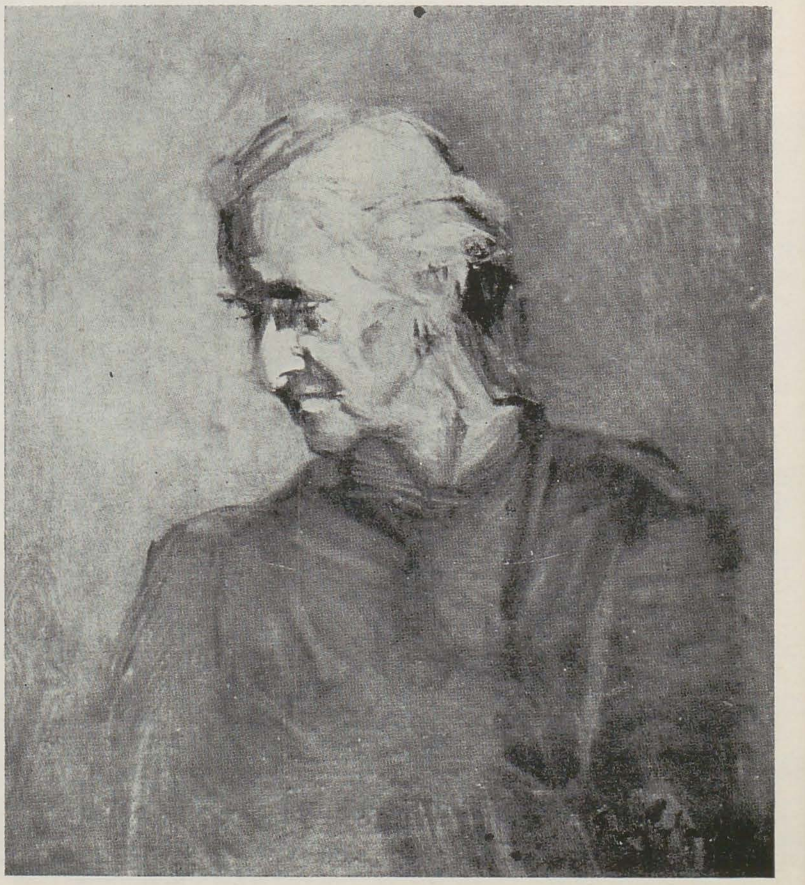


sele propriu-zise sînt naturi moarte sensibile şi fără un nerv deosebit.

**Nicolae Moldoveanu,** un bun cunoscător al prelucrării artistice a metalului, bijutier şi decorator, expune o serie de piese sculpturale (Simeza). Termenul de sculptură nefiind tocmai propriu, să observăm imediat că este vorba despre o demonstraţie virtuozistică asupra posibilităţilor de obedienţă pe care un material inert (bronzul) le are în faţa voinţei de joc (joacă) manifestată de artist. Nicolae Moldoveanu contrazice, prin torsionări savante (obiectul cel mai « liniştit » este o bandă a lui Moebius — element geometric a cărui iconografie este deja destul de amplă), prin şlefuiri impecabile şi asamblări ingenioase specificitatea metalului, transformat astfel într-un joc graţios, aerian aproape, de linii şi reflectări luministice. Efectul este subliniat prin alegerea soclurilor (suprafeţe de oglindă, tije elansate sau, pentru contrast, elemente grele, cu aspect rugos, nefinisat). În timp ce colegii săi de breaslă perseverează (unii) în elaborarea de bijuterii sculpturale, Nicolae Moldoveanu aduce sculptura la statutul bijuteriei, inventînd, să zicem, bijuteria cu soclu sau bijuteria de salon.

**Ioan Miţurcă** (grafică, Simeza) anamorfozează peisaje vagi, intens colorate, în lucrări unde albul hîrtiei este cruţat pe

*1. DRAGOŞ VIŢELARU*
*2. ANGELA BALOGH*
*3. VASILE RĂDEANU*
*4. CASIA CSEHI PĂPUŞOI*
*5. VALENTIN TĂNASE*
*6. EUGEN PALADE*



https://biblioteca-digitala.ro

mari suprafețe, zona de interes centrîndu-se în limitele unor conture laxe, extrase parcă din regnul vegetal. Autorul este în mod vădit contaminat de procedeele graficii publicitare și ale ilustrației de carte (categoria copii) — de unde gama cromatică relativ criantă și compoziția-semnal care atrage atenția chiar dacă, la o mai atentă examinare, disuadează rapid eforturile unei comunicări prelungite. Simțindu-se probabil îngrădit în convențiile graficii de șevalet, Ioan Mițurcă — doveditor în tinerețe, al unor apetențe heraldice — construiește cîteva mari panouri (tempera pe lemn) în care motive ale unei emblematici aproximative se compun după regulile stricte ale decorativului, ca în cochetele panoplii ornamentale din interioarele secolului trecut. Și pentru că am rostit cuvîntul, să subliniem că în ansamblul expus de Ioan Mițurcă, o bună parte din lucrări pot fi citite ca proiectele unor transpuneri pe pînză, sticlă, caseton de zid ori plafon etc. Alăturarea de obiectele lui Nicolae Moldoveanu dă naștere unui ansamblu consecvent cu sine.

Galeria Artind, dezamăgitoare de regulă prin modul cum își ilustrează programul inițial, ne propune de această dată o expoziție mai interesantă, cu lucrări realizate la simpozionul ceramic Baia Mare — 1983. Asemenea simpozioanelor de ceramică monumentală, simpozioanele « de fabrică », promovînd deopotrivă funcționalismul și decorația pură, au devenit o raritate, amenințînd să dispară. Este o pierdere gravă pentru dezvoltarea acestei arte care nu poate evolua fără sprijinul inteligent al factorului industrial. De aceea « Baia Mare 1983 » este o inițiativă ce nu trebuie trecută cu vederea. Nota de ansamblu este cea a cumințeniei, atît în zona «artistică» cît și, mai ales, în cea a prototipurilor. Reținem la această a doua categorie obiectele semnate de Lucia Atanase, Tereza Bubă, Gheorghe Crăciun, Monica Ionescu, Bogdan Manea, Virgilius Moldovan (cu soluții în designarea serviciilor de ceai-cafea) și Valentin Tînc (cu vase de bucătărie de o formă amuzantă). Cealaltă categorie este ilustrată cam de aceiași: Lucia Atanase (un parcurs de piese cilindrice supuse unei progresive desfaceri/descojiri), Judita Crăciun, Emilia Jibotean (o încercare — singura de aplicare a lecției impuse în școala clujeană), Virgilius Moldovan (realizînd un bust în mărime naturală ce dovedește reale calități de modelaj sculptural).

În condensatul text de catalog, Mihai Drișcu face un repede excurs iconografic (și structural) prin cîmpul semantic al graficii expuse de **Casia Csehi-Păpușoi** (Căminul artei, parter). Reținem cîteva jaloane analitice: onirismul (« ca emergență a imaginației, desenele Casiei Csehi-Păpușoi dovedesc o relativă autonomie față de structurile conștiente, ele țin mai curînd de « țesătura visului », ce presupune și discursul dezarticulat cu elemente lucide perturbatoare »), caracterul meta-morfotic al elementelor de limbaj, « eșalonarea » desenului, cu mai multe unghiuri de atac în pagină, aluziile insistente la zona telurică, ca și posibila contaminare osmotică la grafica publicitară (din perioada nebuniei cromatice a pop-art-ei, am zice noi). Respingem apoi caracteristica fantazării pe tema « interiorității protectoare », dedusă din cîteva elemente iconice bine cunoscute (și bine analizate de Bachelard).
Lumea pe care o impune Casia Csehi-Păpușoi este una sub- (sau supra-umană) a unui demonism ce tinde spre sublimare. Aluzia antropomorfă (aproape întotdeauna prezentă) țîșnește din (sau este distrusă de) zone magmatice deformatoare, este îmbibată de structuri care clivează pentru a da la iveală carnea unei mai ascunse și mai dramatice realități. În acest dramatism scos la iveală fără pudori și fără eschivarea patetismului chiar, refugiul **ab ovo** este ignorat, iar vagile forme ale adăpostirii sînt destinate unei torturante desfaceri, nicidecum confortului. O altă posibilă apropiere stilistică (pe lîngă cea amintită mai înainte) se poate face între elemente constitutive ale imaginii la Casia Csehi-Păpușoi și la grafica Art Déco (profilul androgin situat ca centru al compoziției, turbioanele de elemente fragmentare violent colorate, reiterata imagine a sfinxului, « încărcarea » pînă la saturație a anumitor zone, eliberarea altora etc.). Avem de a face cu o operă în care « decorativul », « atractivitatea » nu sînt neglijate pentru că există constitutiv în personalitatea autoarei. Expresivitatea lirică, melancolizarea sau infuzarea cu violențe a imaginii se fac prin procedeele rupturii permanente: între suprafața paginii și « logica » structurilor compoziționale (coexistența mai multor zone de interes, practic a mai multor lucrări într-un soi de delir al simultaneității), între armonia cromatică și desenul « urîtit » cu voință, între autonomia imaginii și fugara aluzie literară. Pe cale mediumnică, artista recompune stările pure ale supra-realismului. De altfel, celebra masă de disecție unde se alătură umbrela și mașina de cusut par a fi evocate în lucrarea unde, tot pe o masă, este rudimentar torturată o inertă sirenă gasteropodică.

« Prezenta expoziție nu se mărginește să transpună chipul omului doar, ca existență ci propune și răsfoirea filei genetice. . . » scrie **Violeta Crăciun** în catalogul expoziției sale de pictură și ceramică (Eforie). Filogenia la care se face aluzie este, sperăm una de ordin artistic, rememorată concentrat prin salturile stilistice de la arta populară la avangarda secolului douăzeci (cu apetențele sale primitiviste), într-o ontogenie dacă nu explicită, cel puțin destul de transparentă. Violeta Crăciun vine în această expoziție cu o bogată experiență în zona artelor decorative și, în orice caz, cele (numai) trei piese ceramice depășesc, prin forță și expresivitate, cele 50 (cincizeci) de « portrete ». Acestea din urmă, lucrări de dimensiuni stereotipe, au o violență schematică, o consumare psihică atît de intensă încît simpla apropiere de zona artei populare, de arhaismul măștilor, este insuficientă. După cum cugeta, adînc, pictorul Pavel Codiță, « expresionismul căutărilor din aceste portrete este propriu artistei: și o definesc în căutări ». Este vorba aici despre o combinație interesantă între o gîndire creativă de tip decorativ grefată pe modele într-adevăr populare (« Geometricul ancestral răzbate în compozițiile pline de imaginație ale Violetei Crăciun, dar se și transformă într-un tumult vegetal, potrivit legilor unui superior decorativism propriu înțelegerii moderne a frumosului », scrie Paul Petrescu în același catalog) și complicate izbucniri lăuntrice care « strică » armonia pentru violențele unui expresionism barbar. În ansamblul său, expoziția oferă un parcurs interesant, ușor monotonizat de dimensiunea mică a lucrărilor; excesul de literaturizare, cuprins în titluri, rămîne marginal.

**Eugen Palade** are drept maeștri (recunoscuți de el însuși) pe Grigorescu, Rembrandt și Eustațiu Stoenescu. Dacă acceptăm această premisă, putem afirma că pictura sa beneficiază de bucolismul celui dintîi și de virtuozistica ultimului. Despre Rembrandt nu aflăm mare lucru din pînzele pictorului nostru, ce rămîne portretist prin excelență, în buna tradiție a genului care, de la Mirea încoace, a promovat în arta românească nu atît psihologismul, cît efigia plăcută, pictată pentru sinele pictării dar și pentru sinele orgolios al modelului. În expoziția de la Galeriile de artă ale Municipiului predomină însă (cantitativ) peisajele. Pictorul este un abil colorist și un iscusit spadasin al tușei, alternînd suprafețele sensibil valorate și accentele de bruscare, toate așezate cu (aparentă?) ușurință în compoziții plăcute și necomplicate. Predominante sînt griurile aurii, lumina obosită dar caldă a meteorologiilor nehotărîte; sub aparența simplității, Eugen Palade este un senzual iubitor de fast. Și dacă tot am intrat ex abrupto în zona comparațiilor, l-am trimite pe artistul nostru către alți olandezi — mici maeștri ai peisajului. Asemeni lor, el preferă orizonturile joase și cerurile apăsător-înalte, întinderile vag accidentate, atmosfera lichefiată, încremenirea. Asemeni lor, sub această reverie, Eugen Palade se presupune a fi un bon viveur, frecventînd « motivul » promițător (și) de bucurii culinare (bălți, crînguri cu ciuperci). În pofida tonului elegiac, pictura sa este plină de seve, stenică, produs al unui instinct pictoric viguros.

La Hanul cu Tei expun șase tineri graficieni al căror contact cu viața expozițională a fost pînă acum timid, comparînd cu colegii de generație. Asamblarea manifestării pare întîmplătoare, personalități și lucrări ce nu comunică între ele etalîndu-se pe simeză într-o indiferență transmisă și privitorului. Este genul de expoziție în care totul pare inteligibil, dar lipsa « unității în varietate » pune în dificultate exigența căutătoare de motivații mai profunde ale actului creativ.

**Ion Atanasiu** se dovedește un abil colorist, mînuind cu sensibilitate posibilitățile rapide sau elaborate ale guașei (transparențe pe suport ud, suprapuneri uscate, încărcări, degradeuri etc.), fără a dovedi însă, în « peisajele » sale animate de cîte o vagă aluzie figurativă, preocuparea de a scheleta, de a da structură unor atare calități pur tehnice.

Aceleași mijloace le folosește și **Elena Drăgulelei,** care se concentrează asupra unor elemente ce pot fi bănuite ca detalii de scenografie, destul de vii și elegante pentru nivelul preponderent funcțional al proiectului de decor, dar fără vlagă în cazul unei ambiții exclusiv și autonom expoziționale.

**Vladimir Ene** ignoră (nu știm de ce) posibilitatea manifestării în tehnica de tiraj, mimînd apa tare într-o serie de mici lucrări sumbre, unde, din fondul compact se animă figuri grotești, apartenente unei posibile narațiuni medieval-romantice, cu judecători, tirani și torționari goyești.

Într-o vădită evoluție este **Răzvan Mihăescu**, sintetizînd în numai două lucrări o bine învățată lecție de gestualitate, ce subsumează cunoașterea naturii/model, a caligrafiei extrem-orientale și a difuziunii sale « europene », unei personalități poate mimetice, în orice caz dornice de afirmare.

**Petre Moșoianu** aparține unei tendițe conturate la sfîrșitul deceniului șapte. Este vorba despre un simbolism rural și cristianic alimentat de virtuozitatea tehnică — folosirea exclusivă a creionului (linie, hașură, frotiu, aglomerare de puncte). Este, poate, alături de precedentul, singurul suspect de o dorință a polemizării cu vechea semantică a imaginii.

În sfîrșit, **Tania Șiperco** folosind (doar ea) tehnici de multiplicare (litografia), nu dovedește suficiente cunoștințe în zonă, rămînind la un nivel școlăresc și în privința tematicii la simple exerciții de atelier.

**Angela Balogh** este unul dintre acei artiști harnici și productivi pentru care mai important decît problematizarea este efortul zilnic din atelier, unde, cu egală seriozitate, se desfășoară o producție cuprinzînd deopotrivă micile fleacuri plăcute ce se adaugă vestimentației ca și lucrările de dimensiuni și ambiții sporite. Pentru Angela Balogh (și pentru numeroase colege) arta are feminitate nu numai datorită grației formale, dar și printr-o structurare gospodărească la nivelul motivației generice. Mica industrie casnică de odinioară supraviețuiește azi în atelierele plasticienilor care trec de la preocupări efemere dar vitale la planșetă, apoi la presa de gravură și, de acolo, la gherghef. În sălile Simeza, Angela Balogh expune acum acuarelă și tapiserie. Prima categorie, mai spontană și mai liberă, pare să fie o etapă pregătitoare pentru cea de-a doua. Deși, în fapt și tapiseriile și acuarelele sînt rodul unui efort unic de ambientare plăcută a unor interioare modeste (de unde dimensiunile lucrărilor), folosindu-se de același limbaj al culorilor pastelate și al desenului lax, conturat cu moliciuni vegetale, eludînd complicațiile de mesaj și provocînd chiar recunoașterea unor anume gusturi în împletitura ce exhibă, cu discreție ce-i drept, paietele sclipitoare.

Depășind cu greu rezistențe inexplicabile (ce vedeau probabil în alăturarea pe simeză a imaginii cu cuvîntul scris — și tipărit — o periculoasă posibilitate detonatoare?) expoziția **Desen-Poezie** (Atelier 35) a evoluat scurt în viața urbei, scurt și fără ecou, am zice. Fapt cu atît mai surprinzător cu cît manifestarea este prima de acest fel în cultura românească unde, cu toate legăturile între oamenii de litere și plasticieni (legături ce au depășit simple colocvialitate în perioada avangardei), nu a mai existat o atare tentativă de introducere (aproape brutală) a relației text-imagine în conștiința publică. Nu ne rămîne decît să concluzionăm că reiterarea periodică a inițiativei este necesară fie și numai pentru a topi anumite inerții.
Trebuie specificat din capul locului că expoziției nu i se poate conferi un statut de experiment, ci unul de întîlnire. În timp ce bibliografia internațională a acestor contacte interșanjează elementele binomului (desen-poezie = poezie-desen) sau le contopește pînă la anulare; în timp ce căutările ambelor domenii se întîlnesc pe planul voinței formale (poezia se transformă în spectacol sau semn, obiectul vizual capătă discursivitate), la Atelier 35 se produce o simplă și directă luare de contact. Plasticienii aruncă o privire (timidă, adeseori) în ograda poeziei, poeții vin (curioși, uneori retincenți) pentru a se vedea « lecturați » în imagine. Este, poate, un punct cîștigat pentru stabilirea unor relații mai serioase. Desigur, chiar simpla coexistență în aceeași cultură înseamnă — istoric vorbind — comunicare, dar avangardele ultimelor decenii au demonstrat că o colaborare între domenii, fără prejudecata « specificității » de limbaj, oferă posibilitatea explorării unor zone nebănuite.

O șansă pentru a conferi altă dinamică acestei manifestări ar exista într-o colaborare efectivă între autorii celor două discursuri, vizînd mai optima lor asamblare. La ora actuală deținem un exemplu de acest tip (concretizat altfel) în « Epica magna » și « Operele imperfecte ».

Un exemplu ajuns la exemplaritate, credem și care a stîrnit, în mod semnificativ indignări și suspiciuni în privința influențării (temă, zonă de interes metaforic) poetului de către plastician, ca și cum relația aceasta a fost decretată de cineva odată și pentru totdeauna ca univocă. Șansa despre care vorbeam însă este pur teoretică; ea depinde de prea mulți factori subiectivi (și obiectivi) pentru a putea face previziuni asupra ei.
O pierdere, în expoziție, o constituie etalarea. Relația imaginii cu textul nu era, dintru început, una de subordonare: comparativ cu ilustrația de carte, aici lucrările rezistă și autonom, sînt, ca să zicem așa, autoportante, S-a făcut însă elementara eroare de a ignora neajutorarea pur optică a textului ridicat la verticalitatea parientală și devenit astfel un fel de adjuvant de etichetă, îmbîcsit dactilografiată, a imaginii.

Un al doilea cîștig oferit de expoziție este observat și de Nicolae Manolescu în afișul catalog: « Merită să descoperim ce este comun poeților și plasticienilor care au astăzi între 20 și 30 de ani, indiferent de faptul că ei ignoră aceste asemănări ». Pe de o parte poezia generației în discuție suferă un proces de intensă reificare; invazia concretului, prin termeni purtători de « banalitate », de cotidian, elaborarea metaforei din deșeuri ale comunului, totul duce spre vizualizări intense oferite lectorului participativ. Pe de altă parte, artele plastice capătă o ereditate literară, nu neapărat explicată în imagine, dar fără cunoașterea căreia « lectura » și decalarea sînt parțiale; obiectul vizual se vrea dintru început asimilat de cultură. În fine, atît în poezie cît și în plastică întîlnim spirit lucid, atitudine sentențioasă, umor, etalarea demonstrativă a « citatelor », autocomentarea detașată a creației, patetism (mai puțin), uscăciune și generic-nelineștea.

Pentru aceasta, dăm și numele autorilor: desen — Olimpiu Bandalac, Violeta Bulgac, Peter Csehi, Silvia Coțovanu, Ștefan Damo, Marta Dimitrescu, Ana Golici, Gruia Floruț, Florin Iaru, Radu Igazsag, Ion Isăilă, Tudor Jebeleanu, Denisa Mașek, Vlad Micodin, Mircea Muntenescu, Lajos Nagy, Dan Mihălțianu, Tudor Nicolae, Casia Csehi, Marilena Preda, Petru Rusu, Dan Stanciu, Dodi Teodorescu, Iosif Varga, Emilia Chirilă; poezie — Mircea Dinescu, Ioana Crăciunescu, Franz Hodjak, Gabriela Negreanu, Liviu Ioan Stoiciu, Daniela Crăsnaru, Adrian Popescu, Ioana Ieronim, Ioan Moldovan, Marta Petreu, Matei Vișniec, Mariana Marin, (tot) Florin Iaru, Magdalena Ghica, Traian T. Coșovei, Mircea Cărtărescu, Ion Stratan, Ion Mureșan, Nichita Danilov, Petru Romoșan.

**Dragoș Vițelaru** (pictură, Orizont) crede în puterea generatoare de « inspirație » a biografiei. Experiențele sale de viață într-o zonă geografică riverană Mării Negre îl proiectează cu aplomb în problemele oceanului planetar. Găselnița tematică avea un oarecare imobilism în primele expoziții personale, căutînd surprinderea unor abisuri unde pluteau în suspensie carcase de batiscafe. În actuala manifestare, Dragoș Vițelaru completează cunoștințele comandorului Cousteau cu bibliografia căpitanului Nemo, documentînd astfel în aproximativ 28 din cele 47 de lucrări expuse (ne ghidăm după lista-catalog) o biologie marină destul de aproximativă, dată fiind cuprinderea în această categorie precisă și a pelicanului și a monștrilor de tip « Alien », cu o dentiție ieșită din canoane. Făcînd cuvenita scădere, ne mai rămîn (aproximativ) 19 pînze unde, sub pretextul benign și romantic-peisager al « Portului » se desfășoară o impresionantă flotă de culoarea oțelului, cu un design atît de agresiv al extremităților și cu o atît de avîntată suprastructură, încît nu ne putem stăpîni melancolica apropiere (pur optică) de celebra colecție S F a copilăriei noastre (sau de broșurelele submarinului Dox) și de coperțile lor în trei culori. Pe fundaluri incerte (orizont deschis, fund de mare?), așternute lins cu ceruleum se decupează, conturate violent, siluetele personajelor (vapoare, viețăți submarine sau submarine doar) care se alcătuiesc dintr-o rețea de hașuri colorate, cînd violentă, cînd de o inginerească ritmică precizie. Masa de culoare creează un relief pe suprafața pînzei, dar nu reușește să șocheze retina mai mult decît presupusa tactilitate. Autorul nu își acordă timpul necesar înțelegerii profunde a tematicii sale, pe care o exploatează superficial, cu mijloace sărace sub aparența lor spectaculoasă. Într-o pînză ce aglomerează vioi și liber schițe de « viețuitoare marine », el trece aproape de un teren ce i-ar fi mai prielnic. Parafrazînd o remarcă din textul catalogului, să observăm că de lumea vizibilului pe Dragoș Vițelaru nu-l desparte transparența unui hublou, ci o serie de clișee.

**Valentin Tănase** expune la Căminul artei (parter), în principal, cai. « Iconografia rupestră se întîlnește cu heraldica antichității, cea senin apolinică sau frămîntat helenistică, cu fervoarea prospecțiunii renascentiste și pasiunea romantică, pentru a se regăsi, reformulată și mereu fertilă, în ecourile suprarealismului ajuns în pragul unui mileniu a cărui premonițe părea că o poartă ». Chiar dacă autorul textului de catalog (Virgil Mocanu) exagerează nițel văzînd în grafica lui Valentin Tănase un astfel de excurs « atemporal » prin iconografia temei, nu e mai puțin adevărat că graficianul exhibează, cu facilitate și obediență în același timp, cîteva surse culturale tocite deja de prea multă folosință. Simbol psihopomp în manierism și simbol falic în interpretarea mai actuală a lui Freud, calul (imaginea sa) suferă o violentă manierizare și este exploatat fără reținere în zona vizualului, unde are un notabil succes de public. Ceea ce i se poate cu siguranță reproșa lui Valentin Tănase este cumințenia ideatică și tehnică cu care atacă această zonă dificilă tocmai prin facilizare. (De altfel, este interesantă pentru psihologia graficianului, preferința sa față de poezia lui Marin Sorescu, pe care o ilustrează tale quale, într-o înșilare de secvențe narative decupate direct din text.) « Don Quijote » al lui Valentin Tănase nu este decît un colaj de vechi ilustrații pentru copii, artistul dovedindu-se mai atent (și mai liber) în lucrările « suprarealiste » (Marele circ, Proiect pentru o victorie) și inteligent/detașat în Cavalerii melancolici sau Dialog pe Acropole, lucrări comentînd cu sobrietate și abilitate obosita cultură. Dacă în tehnicile multiplicării — schabpapier și litografie (era oare necesară etalarea acelui zodiac destinat, probabil, galeriilor F. P.? Valentin Tănase dovedește abilitate, el are totuși nevoie de o spargere a granițelor impuse (poate) de activitatea sa în filmul de animație, spre a putea într-adevăr ajunge la stilul propriu.

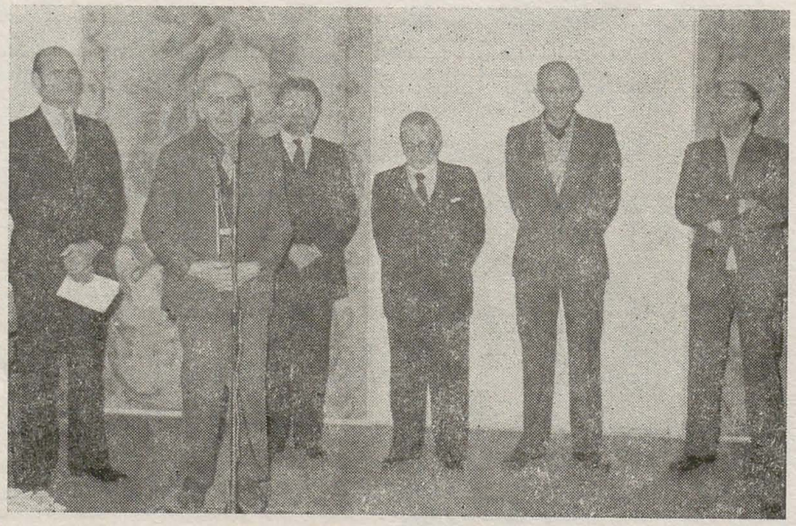
https://biblioteca-digitala.ro

# premiile uniunii artiştilor plastici pe anul 1982

Premiul special al Conducerii Uniunii Artiştilor Plastici se conferă graficianului şi pictorului **Constantin Găvenea** din Tulcea a cărui carieră, de peste o jumătate de veac, este un exemplu de pasiune artistică şi de muncă rodnică, aşa cum a confirmat-o odată mai mult retrospectiva sa din 1982. Bogăţia şi diversitatea operei sale, atît cea desenată sau gravată, (în special în litografie, cum este ciclul «Tulcei vechi») cît şi cea pictată, demonstrează un lirism de nobilă esenţă, o identificare psihică a artistului cu frumuseţea privelistilor patriei, regiunii din peisajul căreia si-a făcut materia predilectă a picturii sale în acuarelă, tehnică în cadrul căreia a atins o plenitudine a expresiei rar întîlnită, vrednică de marea tradiţie a peisagisticii româneşti. Opera sa, prin încorporarea suflului de viaţă ce pulsează în lumea Deltei Dunării şi a Dobrogei în general, devine un dublu document uman şi social.

Premiul special al Conducerii Uniunii Artiştilor Plastici se conferă graficianului **Paul Erdös** din Satu Mare, care, după decenii de muncă artistică asiduă şi mereu nutrită de o mare dragoste pentru oamenii ţinutului său natal, Maramureşul, pe care i-a portretizat exemplar, sintetizînd în compoziţiile sale din viaţa ţărănimii şi muncitorimii acestei zone pitoreşti din nordul ţării, însuşirile de hărnicie şi hotărîre, aspiraţiile spre tot ce e drept, frumos şi înalt în acţiunea socială pentru ale cărei idealuri de progres şi bunăstare luptă oamenii aceştia cu un aspect moral propriu, de neconfundat, şi-a îndrumat în ultimii ani creaţia, aşa cum s-a dovedit prin retrospectiva sa din 1982, către formularea prin imagine a idealurilor umaniste perene ale clasicismului raţionalist şi echilibrant, fără să renunţe la nimic din frumuseţea elanurilor sale romantice, păstrate în subtext ca un elixir al veşnicei sale tinereţi spirituale.

Marele premiu al Uniunii Artiştilor Plastici se conferă artistei decoratoare **Ana Lupaş,** pentru întreaga sa activitate, desfăşurată începînd din 1965, cînd a debutat la Expoziţia de stat a artelor decorative din Bucureşti, cu două remarcabile tapiserii, continuînd apoi să participe cu lucrări de tapiserie şi grafică (pe lîngă propriile-i expoziţii de la Cluj-Napoca, Bucureşti, Varşovia, Wroclaw, Lublin — Polonia şi în 1982 la Muzeul de artă din Lausanne — Elveţia), la manifestări oficiale organizate în ţară şi peste hotare. Succesele repurtate la expoziţiile de tapiserie de la Lausanne 1969, 1971, Lodz — Polonia, 1975, 1978, 1981; Szombathely — R. P. Ungaria 1976, 1978, 1982; Helsinki 1974; Vichte — Belgia 1980, 1982; Bienala tineretului de la Paris 1973; Trienala de la Milano 1973; prima întîlnire a artei contemporane Montreal — Canada 1977; expoziţiile de desen din Portugalia, Mexic, Argentina, Spania, premiile şi medaliile obţinute la marile manifestări internaţionale (Medalia de aur la Stuttgart 1969, Medalia de argint la Trienala din Milano, (1973, Medalie şi Medalia de argint la Lodz 1975 şi 1981, Marele premiu Ex-aequo la Bienala de desen Lisabona, culminînd cu premiul unic în 1982 la Bienala internaţională de tapiserie din Belgia,



o califică drept unul din stîlpii mişcării plastice contemporane din România. Marea ei putere de invenţie a motivului ca şi rara ei capacitate de transmisie a unui mesaj umanist, se văd ajunse la apogeu în această etapă a evoluţiei sale creatoare.

Premiul pentru pictură se acordă pictorului **Sorin Ilfoveanu,** recompensînd expoziţia sa personală din anul 1982 de la Galeria «Simeza», în care marile tradiţii ale peisagisticii noastre se văd continuate şi duse mai departe cu pasiune şi talent.

Premiul pentru sculptură se acordă sculptorului **Adrian Popovici,** pentru activitatea sa de participare la expoziţiile din 1982 şi anume: «Artiştii plastici şi pacea»: «Ţărănimea în lupta revoluţionară pentru progres social şi edificarea socialismului în R. S. România» şi Salonul municipal din 1982, cu lucrări care vădesc o deosebită forţă expresivă, o nouă etapă a evoluţiei sale stilistice, un înalt simţ al sintezei formale şi un mesaj umanist puternic.

Premiul pentru grafică se acordă graficianului **Nicolae Corneliu,** expoziţia sa personală de la Galeriile de artă «Simeza» (aprilie-mai 1982) a prezentat afişe de o calitate artistică remarcabilă, pe temele apărării păcii în lume, luptei pentru dezarmare şi împotriva agresiunii nucleare şi războiului. De asemenea, pentru afişele sale de spectacole dramatice şi de cinema, de o mare calitate a meşteşugului, de un cert sentiment al adecvării mijloacelor la conţinut.

Premiul pentru arte decorative se acordă tînărului ceramist clujean **Alexandru Antik,** pentru lucrările realizate în porţelan cu care a participat la Bienala internaţională de la Vallauris — 1982 şi la Expoziţia judeţeană Cluj-Napoca, lucrări care demonstrează un meşteşug înalt şi o frumoasă îndrumare de conţinut.

Premiul pentru scenografie se acordă scenografului **Dan Jitianu,** pentru ingeniozitatea decorului realizat în 1982, la Teatrul Bulandra, la spectacolele «Tartuffe» de Molière şi «Cabala bigoţilor» de Bulgakov, unde soluţiile găsite au dat o optimă desfăşurare acţiunii scenice, fiind şi rezumate nimerite ale atmosferei psihice a dramelor.

Premiul pentru artă monumentală se acordă sculptorului **Gheorghe Rădulescu Gir,** pentru realizarea lucrării «Mihai Viteazul» de la Sf. Gheorghe (jud. Covasna). Monumentul dovedeşte o remarcabilă capacitate de invenţie plastică şi impresionantă virtuozitate profesională. Închinată unui moment vital din istoria noastră, personalităţii eroului Unirii, elogiu prin veac iubirii de ţară şi de neam, compoziţia ecvestră aduce în repertoriul artei româneşti contemporane imaginea concentrată a măiestriei în slujba sentimentului patriotic.

Premiul de artă monumentală se acordă sculptorului **Mihai Buculei** pentru realizarea complexului sculptural Buteni-Arad care conţine pînă în prezent lucrări ca: «Fereastră către Dorul Iancului», «Fereastră pentru pomenirea străbunilor», «Sanctuar» unde artistul a conceput şi realizat, sprijinit de organele judeţene şi comunele o foarte personală viziune spaţial-ambientală, capabilă să inspire sentimente patriotice de reculegere şi recunoştinţă pentru eroul revoluţiei din 1848 Avram Iancu.

Premiul pentru critică se conferă colectivului de critici **Vasile Drăguţ** şi **Vasile Floarea,** care în anul 1982 au publicat împreună monumentala «Istorie a artei româneşti» tipărită de Editura Meridiane, lucrare de mult aşteptată, urmărind, de la origini şi pînă în prezent, întreaga evoluţie a activităţilor artistice pe cuprinsul tuturor teritoriilor locuite de români şi consemnînd într-o manieră critică elevată, cu obiectivitate şi erudiţie, contribuţia poporului nostru la patrimoniul artei universale şi la crearea unui stil specific.

Premiul pentru design nu se acordă.

Premiul tineretului se acordă graficianului **Olimpiu Bandalac,** pentru expoziţia personală de desen din octombrie 1982, de la Galeria «Căminul Artei», conţinînd cicluri ca:



https://biblioteca-digitala.ro

« Figură », « Frescă », « Vara », ce exploatează posibilitățile semantice ale figurii umane, urmărind construcții grafice de o mare forță de transmitere a mesajului estetic, ca și pentru participările sale la expozițiile « Țărănimea în lupta revoluționară » (« Cîmp »), « Bienala de grafică » — 1982 (« Primăvară » I și II), « Salonul municipal de grafică 1982 (« Iarna ») si la expoziția colectivă « Expresia corpului uman » de la sala Kalinderu.

Premiul criticii se acordă de către Biroul secției de critică pictorului **Vasile Grigore,** pentru înalta ținută artistică a expoziției personale deschisă la Muzeul R. S. România în lunile mai-iunie 1982, de o valoare exemplară prin lirismul intens al cromaticii sale specifice și prin mesajul plin de optimism și încredere în forțele creatoare ale speței umane — calități exprimate și în activitatea sa de profesor, în munca didactică de formare a noilor cadre artistice.

Premiul redacției revistei « Arta » pe anul 1982 se acordă pictorului **Ion Dumitriu,** pentru temeinica sa evoluție artistică din ultimii ani, pentru intensitatea și seriozitatea adîncă a demersului pictural evidente în ciclul « Poiana mărului » din expoziția de la Galeria « Simeza ». De altfel, revista « Arta » a urmărit critic, cu atenție, și cu aprecieri pozitive activitatea pictorului în ultimii ani și îndeosebi în 1981.

Premiul pentru creatorii populari — se acordă **Anei Zait** din Tulgheș — jud. Harghita și **Adela Petre** din Buzău — județul Buzău.

**Ana Zait** — țesătoare din comuna Tulgheș, jud. Harghita. Este o creatoare excepțională din domeniul textilelor de interior și al portului popular, casa ei fiind atelier și muzeu totodată, plină de lucrul mîinilor ei; pe lîngă stăpînirea perfectă a meșteșugului se remarcă și prin talentul ei creator, determinînd o vizibilă reînviorare a artei populare românești din această zonă situată la contactul între Transilvania și Moldova. Este mereu prezentă la expozițiile republicane de artă populară din cadrul Cîntării României, obținînd numeroase premii. A lucrat la casa și tabăra de creație de la Lăzarea (Harghita).

**Adela Petre** — țesătoare și specialistă în textile din Buzău, foarte bună cunoscătoare a tehnicilor de țesut și cusut, promovînd tradițiile locale, este în același timp creatoare de modele noi, inspirate din țesăturile și cusăturile produse în zonele etnografice Buzău și Rîmnicu Sărat, foarte puțin cunoscute în general. Prin creația ei și prin îndrumarea oferită țesătoarelor de marame, în special, a contribuit la afirmarea artei textilelor populare contemporane din nord-estul Munteniei. A participat la multe expoziții republicane, obținînd premii importante. Este foarte activă și pe linia școlii populare de artă și a cooperației meșteșugărești județene, asigurînd orientarea corespunzătoare a producției, inclusiv a celei destinate exportului, de un înalt nivel calitativ.

https://biblioteca-digitala.ro

# pagini pentru un istoric al revistelor de artă românești (I)

ioana beldiman

La aniversarea a 30 de ani de fertilă existență a revistei «Arta», încercarea de rememorare, pe un fir de continuitate, a publicațiilor ce s-ar putea numi «predecesoare», devine nu un simplu gest datorat, ci ocazia unei priviri mai atente asupra evoluției conceptului *revistei de artă* la noi.

În cea de-a doua jumătate a secolului trecut, cînd critica noastră de artă abia se năștea legată de primele «expozițiuni ale operiloru artiștiloru în viață» și în focul dezbaterilor pe tema *finit-nonfinit* pictural à propos de paralela Aman-Grigorescu, primele cronici plastice figurează în periodice de diverse profiluri: cultural, politic, enciclopedic, etc.

Revista «Literatură și Artă Română» apărută spre sfîrșitul secolului (în 1896, fondată de publicistul Nicolae Petrașcu) reușise, pe parcursul celor paisprezece ani de existență, să-și aducă o contribuție însemnată nu numai la informarea publicului românesc în domeniul artei, ci și la modelarea lui, în vederea unei receptări critice și sensibile a operei de artă plastică. Cronicile avizate ale lui Ion Mincu, corespondențele din Paris (Nicolae Vaschide) sau München (Ipolit Strâmbulescu), prezentările «impresioniste» făcute operei grigoresciene ori andreesciene de N. Petrașcu, conturează imaginea vieții artistice a epocii, vorbind și despre nivelul variabil al criticii.
Prin profilul ei, acordînd loc preponderent literaturii de tip «tradiționalist», studiilor filologice, și de istorie a civilizației române — revista își propusese în «articolul-program» o nouă viață intelectuală națională *, «Literatură și Artă Română» oferea de fapt cronicii plastice un spațiu mai restrîns. Ca prezentare grafică, ea obișnuise cititorul cu un aspect clasic, sobru, fără exces de ilustrație.

De aceea, apariția în 1900 a «expresivei» și dinamicei reviste «Ileana», a însemnat un moment de înnoire în istoria periodicelor noastre de artă. Reflex al unui spirit înnoitor — societatea «Ileana» reunea o bună parte din membrii Salonului artiștilor independenți, deschis la București în 1896 din inițiativa lui Ștefan Luchian. Revista polariza în jurul ei cel puțin trei personalități originale ale lumii artistice din epocă: pictorul Luchian, publicistul Al. Bogdan-Pitești, fantastul «senior de la Vlaici» (întors de curînd din capitala Franței), desenatorul-caricaturist Nicolae Petrescu-Găină.
Revista apare în șase numere (din iunie 1900 pînă în decembrie 1901) sub îngrijirea scriitorului Ion C. Bacalbașa, responsabil pentru «partea artistică» fiind Ion Duican (Bogdan-Pitești). «Ileana» se vrea în concepția acestuia din urmă, «imaginea fidelă a mișcării artistice din țară, dar și din lumea întreagă».
Formularea atît de categorică a programului presupune conștientizarea de către critic a unei situații existente: exista deja o școală românească de pictură modernă, al cărei ultim aport, și poate cel mai original, era Luchian.
Semnate de Ion Duican, «notele de artă», specie cuprinsă între relatare de impresii și material informativ, sînt alternate pe parcursul revistei cu «partea literară» (în genere poezie minoră simbolistă).
Se publică și un studiu semnat de L. Roger-Milès despre pictorul francez Alexandre Léon.
Dacă Bogdan-Pitești declarase «Ileana» drept «o publicație de artă, cea mai artistică publicație ce a apărut vreodată la noi, numărul de față poate fi pus alături cu orice periodic similar din străinătate», prezentarea grafică a revistei confirmă în bună parte pretențiile criticului.
Copertele, litografii executate special pentru revistă, sînt semnate de: Luchian, Vermont, Ludovic Bassarab, frontispiciile de Vermont și Kimon Loghi, ansamblul înscriindu-se în stilul Art-Nouveau-ului contemporan *. Desenele colaboratorilor străini «promiși» de Bogdan-Pitești completează ilustrația cu cea notă de prețiozitate dorită de critic: un proiect de evantai de A. Mucha, un nud de femeie de Alexandre Séon etc.
Complexitatea programului propus, noutatea și ținuta prezentării grafice a revistei la noi, fac din «Ileana» reflexul neașteptat de bogat al momentului de prefacere artistică de la începutul secolului al XX-lea.

La fel de efemeră ca existență, «Ilustrațiunea Română» (Revistă artistică, literară ilustrată) apare în patru numere între 1 ianuarie și 15 februarie 1903 — se situează prin profil și «năzuința» spre o ținută grafică aleasă, în descendența «Ilenei», fără să-și poată însă închega o personalitate originală ca antecesoarea ce a inspirat-o.
Colaborează poeți simboliști sau de alte orientări (dintre ei, o bună parte «minori»): Alexandru Obedenaru, Iuliu Cesar Săvescu, Cornelia din Moldova, Radu D. Rosetti, Ionescu-Gion etc. ori prozatorul Ludovic Dauș, cu un roman foileton («Dor nebun»).
Nivelul comun al cronicilor de artă semnate *Loris*, reflectă tendința frecventă în epocă de apreciere a operei de artă plastică în funcție de subiectul literar prezentat; atitudine stînd în acești ani sub influența directă a semănătorismului. Revista se cuvine a fi semnalată atenției, grație preocupării susținute a redacției pentru aspectul grafic (începînd de la calitatea hîrtiei și caracterul literelor, pînă la concepția artistică a paginii și a ansamblului). Realizarea grafică de tip Art-Nouveau aparține pictorilor Costin Petrescu (autorul unor somptuoase coperte colorate) și Arthur Verona (desenatorul frontispiciilor). În pofida faptului că selecția reproducerilor reflectă limitele gustului oficial contemporan în materie de pictură, «Ilustrațiunea Română» rămîne însă martorul eforturilor depuse la acest început de veac, pentru ridicarea graficii noastre de tipar la rangul de artă; titlul însuși, acordat de redacție publicației, devine semnificativ, ca expresie conștientizată a unei concepții moderne despre rolul *imaginii* tipărite, în epoca vizualității.

O fază următoare în evoluția concepției despre «revista de artă» la noi, o poate reprezenta periodicul lunar antebelic «Ilustrațiunea Română» apărînd între noiembrie 1911 și octombrie 1916, și preluînd titulatura precedentei. În pofida faptului că profilul publicației nu era dedicat doar literaturii și artei (pe care însă se punea accent în mod deosebit), ci și altor aspecte ale «vieții românești», cazul «Ilustrațiunii Române» merită a fi luat în discuție. Din noiembrie 1912, cînd Jean Al. Steriadi preia direcția, programul începe să se clarifice (o revistă ilustrată dobîndește în timp calitatea de «mărturie» asupra epocii reprezentate), iar rubricile dedicate fenomenului plasticii să crească numeric. Cronicile expozițiilor tinerimii și ale saloanelor oficiale vor fi semnate de Demeter Murnu, Cridun sau T. A. Teodoru. Acesta din urmă susține, începînd din 1912, și cronica expozițiilor personale, arătîndu-se preocupat, spre deosebire de antecesorii săi, de necesitatea unei juste selecții a valorilor noastre artistice. Spiritul său critic va ști să discearnă și să recunoască apariția unor personalități distincte al căror stil îl definește cu acuitate. E vorba de Nicolae Dărăscu, Camil Ressu, Ion Theodorescu-Sion pe care îi opune pleiadei de non-valori: «acea inundație de pseudo-pictori de la Ateneu» (nr. 3/1913). La rîndul său, Virgil Cioflec dedică lui Luchian un însuflețit articol, stabilind cu claritate locul artistului în triada picturii românești: «Trebuie reamintit că, hotărît, în istoria picturii românești, Luchian stă alături de Grigorescu, alături de întristatul Andreescu — singurii trei pictori pe care i-am avut pînă acum (în nr. 12/1912).
Sub aceeași îndrumare a lui Steriadi, atenția redacției se îndreaptă și spre alte probleme acute ale vieții noastre artistice din acel moment antebelic. Dezbaterile privind elaborarea unui stil național în artele plastice și în arhitectură înregistrate în majoritatea periodicelor de cultură din epocă *, sînt reluate în paginile «Ilustrației» de către același T. A. Teodoru.
Un interes documentar deosebit pentru cercetătorul artei moderne românești îl constituie prezentarea ciclului de muzee și colecții bucureștene: «Muzeul Simu» (nr. 2/1911), «Un templu al artei — Muzeul Grigorescu» (nr. 2—3/1912), «Galeria Kalinderu» (nr. 5/1913) etc., toate relativ recent deschise publicului.
Calitatea prezentării grafice, a tehnoredactării și a tiparului a constituit o permanentă grijă a conducerii revistei. Editată pe hîrtie velină și în exemplare de lux, publicația prezintă coperte colorate, ornamentate cu viniete de epocă, gravate în lemn (autor H. Sanielievici). Steriadi însuși realizează copertele interioare și o parte din desene. Dacă pînă la venirea sa, în 1912, vinietele și frontispiciile sînt desenate de Vermont în gust «1900», ulterior stilul graficii se modifică preferîndu-se crochiuri și schițe după model, semnate de Iser, Pallady, Al. Satmary etc.
Ilustrația întregește textul cronicii cu reproduceri de cea mai bună calitate (remarcabile prin claritate). Sînt astfel bine reprezentați prin opera lor din această fază: N. Dărăscu, D. Hîrlescu, Șt. Luchian, D. Paciurea, Th. Pallady, C. Ressu, I. Theodorescu-Sion, Jean Al. Steriadi, E. Stoenescu etc.
Revista lui Steriadi are meritul de a fi contribuit nu numai la cultivarea gustului pentru arta desenului, dar și la afirmarea unei ilustrații originale românești, în publicistica noastră. Desfășurîndu-și existența în «atmosfera culturală a simbolismului (literar), dominant în epocă», «Ilustrațiunea română», a reunit într-o fericită colaborare două

---

* «Literatură și Artă Română» beneficiază de colaboratori prestigioși pentru toate domeniile abordate: Gh. Adamescu, N. Iorga, C. Rădulescu-Motru, Duiliu Zamfirescu etc.

* Paul Constantin, *Arta 1900 în România*, Ed. Meridiane, 1972, p. 134—135.

* Apcar Baltazar în «Viața românească» din nov. 1908 («Spre un stil românesc») și din iunie 1909 (Arta populară în decorația bisericească».



https://biblioteca-digitala.ro

personalităţi artistice extrem de active în epocă: graficianul şi pictorul Jean Al. Steriadi şi poetul Ion Minulescu (Pe coperta interioară finală, caricatura lui Steriadi reprezentîndu-l pe Minulescu la cafenea — replică în desen în placheta « Elogiul cafenelei » din nr. 5/1913 — alătură simbolic pe cei doi prieteni care au imprimat orientarea estetică a revistei). Minulescu a polarizat în jurul său o pleiadă de publicişti, între care aşa numiţii « minori de atmosferă simbolistă »: G. Carr, Al. Cazaban, Christea Dimitrescu, O. Firmin, A. de Herz. D. Karnabatt, M. Săulescu. Revista s-a bucurat însă pe parcursul apariţiei şi de colaborarea unor nume consacrate: Octavian Goga, Corneliu Moldovanu, Liviu Rebreanu, Duiliu Zamfirescu.
O bună parte din această lume de literaţi şi artişti plastici care gravitau în jurul « Ilustraţiunii Române » puteau fi întîlniţi la dezbaterile aprinse ce aveau loc la « Academia Terasă » (Terasa Oteteleşanu), imortalizată în acea perioadă de Ressu, în celebrul portret colectiv expus în Galeria Naţională: în dreapta, în capul mesei, prezidînd adunarea — Jean Al. Steriadi; vis-à-vis: Arghezi; central — Minulescu; între ei Alfons Castaldi, Corneliu Moldovanu, Iser, Alexandru Satmari.
Faptul că, în perioada de pînă la primul război mondial nu există în România o revistă dedicată în exclusivitate artelor plastice (« Ileana » trăise doar un şi jumătate), determină un fenomen compensatoriu: majoritatea periodicelor de profil literar sau teatral îşi asumă sarcina oglindirii vieţii expoziţionale a Bucureştiului.

Iată astfel ziarul « Rampa nouă ilustrată », apărînd între 1915 şi 1919 (urmată apoi de noua « Rampă » (1920—1948), puls cotidian al vieţii teatrale din Bucureşti şi începînd din 1918, de pe întreg teritoriul României.
Bucurîndu-se de colaborarea unor prestigioşi oameni de litere şi de teatru: B. Fundoianu, V. Eftimiu, E. Lovinescu, M. Sorbul, profilul publicaţiei se completează prin contribuţia cronicarilor plastici care înregistrează zilnic ori săptămînal şi fenomenul vieţi artistice. « Titularii » rubricii sînt scriitorii Gh. Tudor (Gh. Teodorescu) şi N. Pora, secondaţi sau înlocuiţi uneori pentru « notele de artă » de publiciştii: Petre Aldea, Andrei Branişte, Lucreţia Karr, G. Stratulat, G. Dimitriu.
Siguranţa judecăţii critice, puterea de discernere a valorilor de nonvalori, înflăcărarea cu care pledează pentru autenticitate în artă impun de la bun început articolele lui Gh. Tudor peste media celorlalţi colaboratori. Atenţia cronicarului se îndreaptă în repetate rînduri spre un domeniu mai puţin abordat de majoritatea criticilor din epocă: sculptura. Judecata sa de valoare operează cu precizie şi justeţe îndemnîndu-l să se revolte, atunci cînd prin favoritism, se oferă o comandă de monument sculptorului Oscar Spaethe: « Cînd Paciurea, cînd Brâncuşi, mai sînt încă în viaţă şi în plină activitate, gustul acesta se dublează de o ofensă adusă marii tradiţii româneşti. Protestăm: cerem concurs, sau Paciurea, sau Brâncuşi ! » (12 iulie 1916).
În paginile « Rampei », Tudor dezbate probleme ale învăţămîntului artistic superior, pledînd astfel pentru înfiinţarea unei facultăţi de istoria artei care să pregătească viitori istorici şi teoreticieni, critici de artă cu rol în afirmarea unei conştiinţe critice. Relaţia teatru-plastică, strîns legată de profilul cotidianului, formează obiectul unor discuţii prelungite, cu referiri concrete la ţinuta artistică a decorurilor Teatrului Naţional, cerîndu-se angajarea unei echipe de pictori decoratori. Iniţiind din iunie 1916 rubrica « Anchetele Rampei », redacţia urmărea ca prin intervierea unor personalităţi de prim rang ale literaturii (Hortensia Papadat-Bengescu), muzicii (George Enescu) sau plasticii, să ajungă la conturarea unei « psihologii a creaţiei artistice » româneşti.
Convorbirile cu Paciurea (12 iunie 1916), Luchian (1 iulie 1916), Cecilia Cuţescu-Storck (7 aug. 1916), Jean Al. Steriadi (12 aug. 1916), D. Pecurariu (1 ian. 1919), consemnate de N. Pora devin o sursă de preţioase destăinuri ale artiştilor asupra propriei creaţii, documente de referinţă pentru istoria artei româneşti din primul sfert al secolului. Ziarul se bucură de o bogată ilustraţie de caricaturi grupate după modelul încetăţenit de Daumier, al ciclurilor de tipuri: « Artiştii noştri », « Sculptorii noştri », etc. semnate de colaboratori permanenţi ca Gruia şi V. I. Popa, ori mai sporadice precum: C. Iov, Ross, Zamfiropoll-Dall.

Dacă în România, perioada de pînă la primul război mondial a constituit o fază de efervescenţă pentru editarea periodicelor de literatură şi artă (de viaţă mai mult sau mai puţin efemeră, dar semnificînd tot atîtea teritorii culturale cucerite), în Transilvania, publicaţia care a deschis cititorului român un larg orizont de cultură, ţinîndu-l la curent cu pulsul vieţii artistice din regat, a fost « Luceafărul » « revistă ilustrată pentru literatură şi artă » *. Un admirabil efort de continuitate în apariţie i-a permis nu numai să preia o sarcină de mare responsabilitate dar şi să o împlinească: aceea a pregătirii conştiinţelor româneşti din Ardeal pentru Marea Unire din 1918. Condusă pe rînd de A. P. Bănuţ, Al. Ciura, O. Goga, Oct. C. Tăslăuanu, publicaţia este de fapt « ctitorită şi insufleţită » de Octavian Goga; acesta a dat, după cum apreciază Ion Chinezu « girul moral al revistei care a crescut şi s-a afirmat paralel cu faima poetului, şi şi-a stabilit o medie a nivelului odată cu apariţia primului volum de versuri al lui Goga, spre sfîrşitul anului 1905 » **.
Deschizîndu-şi paginile celor mai reprezentativi scriitori români ai epocii, « Luceafărul » numără printre colaboratori, nume ca: C. Bogdan-Duică, Ilarie Chendi, G. Coşbuc, V. Eftimiu, E. Gîrleanu, St. O. Iosif, E. Lovinescu, S. Puşcariu, M. Sadoveanu, Al. Vlahuţă etc.
Reunind la Budapesta, în 1902 pe studenţii români ce-şi propuneau regenerarea literaturii româneşti din Ardeal, prin adoptarea limbii literare a clasicilor şi abandonarea limbajului latinizant greoi al publicisticii, « Luceafărul » îşi propunea de fapt să realizeze o « unitate culturală a tuturor românilor », care s-o preceadă pe cea politică. Idealul artistic şi spiritual ce-i lega pe aceşti tineri se va concretiza în cultul poeziei şi gîndirii eminesciene, dînd şi numele revistei.
Prin ţelurile culturale asumate. « Luceafărul » se apropie de o altă revistă contemporană — « Sămănătorul ». Poziţia periodicului transilvan este însă « moderat sămănătoristă sau mai degrabă independentă » * şi această independenţă de orientare îi permite să publice în paginile sale atît literatură « tradiţionalistă » cît şi poezie modernă, simbolistă. Pe parcursul celor 14 ani de existenţă, poate fi urmărită creşterea treptată a interesului redacţiei pentru fenomenul artelor plastice, ca şi pentru îmbogăţirea elementului ilustraţiei.
Cunoaşterea creaţiei artistice româneşti, a artei în curs de elaborare în vechiul regat, vor fi considerate de redacţie drept factor activ al acelei « unităţi culturale a tuturor românilor » (Oct. C. Tăslăuanu, în nr. 19—20/1907).
În acest sens, dedicarea unui întreg număr lui Nicolae Grigorescu (nr. 1/1905) şi publicarea frecventă a reproducerilor după operele pictorului vor reuşi să impună conştiinţei româneşti din Ardeal, pe Grigorescu ca pictor naţional.
Începînd din 1904, în urma contactului direct pe care-l realizează cu viaţa artistică bucureşteană (desigur prin intermediul personal al lui O. Goga), « Luceafărul » se dovedeşte tot mai preocupat de activitatea expoziţională a capitalei. Solicitînd colaborarea unor cronicari plastici bucureşteni ca Virgil Cioflec (ardelean de origine, prieten cu Goga), George Murnu, Nicolae Tonitza (1919—1920) ş.a. revista va reuşi să înregistreze cu regularitate manifestările societăţii « Tinerimea Artistică », iar după război (1919—1920), activitatea pictorilor grupaţi la « Arta română ».
Un cronicar de artă ca G. Murnu dă media gustului şi nivelului teoretic al criticului epocii, mai puţin receptiv la sensibilitatea modernă a unui Paciurea sau la stilizările abstracte ale lui Brâncuşi (Murnu face însă operă de popularizare publicînd un ciclu de prezentări ale monumentelor antice din Roma).
Printre autorii de cronici plastice se cer remarcaţi: Otilia de Cosmutza (« Despre arta japoneză » în nr. 14—16/1904, « Rodin » în nr. 14/1907); O. Goga (Expoziţia de pictură a d-lui Smighelschi, în nr. 24/1903); Oct. C. Tăslăuanu (« Ion Theodorescu-Sion » în nr. 8/1914 ş.a.), etc.
Criticul cel mai bine pregătit din punct de vedere teoretic este fără îndoială Marin Simionescu-Rîmniceanu. Dovedind o capacitate rar întîlnită în epoca de înţelegere modernă a frumosului artistic, el se relevă drept cunoscător al recentelor scrieri estetice publicate de K. Fiedler, Hans von Marees sau Worringer.
Rîmniceanu defineşte cu justeţe slăbiciunile criticii noastre de artă, indicînd şi cauzele lor: « Pictura şi sculptura sînt luate tot una cu literatura, care se exprimă prin alte mijloace, deci şi judecata estetică va fi îndepărtată de criteriile artistice ».
Dintre problemele teoretice dezbătute în perioada sibiană a « Luceafărului », se impune atenţiei cea a « specificului naţional în artă » (articole semnate de M. Simionescu-Rîmniceanu, O. Smighelschi, Spiru Cegăneanu). Grija pentru ţinuta grafică a publicaţiei se remarcă începînd cu primul ei număr — în concepţia copertei, în viniete, frontispicii, caractere de tipar etc. « Motive naţionale şi secessioniste îşi dau mîna » în copertele sale, comandate fie unor artişti români aflaţi la studii în capitala Bavariei (F. Mureşianu, Lascăr Vorel, Virgil Simionescu), fie unor graficieni din Bucureşti (A. Murnu) sau unor pictori din Ardeal (O. Smighelschi, Gh. Matheiu). Tot la München se executau clişeele pentru mapele colecţiei. În ce priveşte ilustraţia, evoluţia concepţiei este strîns legată de atenţia acordată capitolului artă.
Cronicile plastice sînt întotdeauna însoţit de reproduceri constituind un valoros material documentar. În 1912, cînd Goga se află în fruntea revistei, calitatea acestor reproduceri (v. Grigorescu) devine net superioară.

---

* Apare la Budapesta (iulie 1902 — sept. 1906); Sibiu (oct. 1906 — aug. 1914); Bucureşti (ian. 1919 — mai 1920). Revista bilunară (în 1912 apare săptămînal).

** Citat după I. D. Bălan, « Octavian Goga », Ed. Meridiane, Bucureşti, 1975, p. 79.

* Z. Ornea, « Sămănătorismul », Ed. Minerva, Bucureşti 1971.



https://biblioteca-digitala.ro

## cărți/idei

### paul petrescu

Volumul de față a fost elaborat de un specialist recunoscut în domeniul artei populare — îndeosebi al mobilierului țărănesc — care de data aceasta s-a aplicat asupra unui fenomen mai puțin cercetat pînă în prezent, și anume asupra operelor unor meșteșugari sau țărani care s-au îndeletnicit cu decorarea mobilierului prin pictură, îmbogățind patrimoniul creației plastice populare cu indiscutabile valori artistice nu numai pe plan local, ci și pe cel european. R. Capesius, ea însăși de origine săsească, a fost preocupată în mod deosebit de fenomenul picturii populare din mediul săsesc urmărind acesta într-un larg context geografic și cultural, fapt care i-a permis o serie de considerații cu privire la circulația ideilor și a bunurilor culturale. Accentul este pus însă pe condițiile specifice Transilvaniei, ținut unde de-a lungul secolelor arta populară s-a dezvoltat pe o filieră proprie în condiții unui climat de permanentă interdependență între cultura populară a populației românești autohtone și cea a coloniștilor germani sau maghiari. După o scurtă introducere în evoluția picturii populare pe plan în general, analizînd în mod deosebit cei trei factori componenți — lemnul, culoarea și ornamentul — autoarea ne oferă o imagine amplă asupra substratului istoric și consecințele acestuia asupra vieții social-economice dar și culturale pe fiecare epocă în parte.
Un loc de frunte ocupă desigur problemele legate de organizarea și importanța breslei tîmplarilor din orașele transilvănene. Aflăm din reglementările acestora amănunte — prin citarea unor documente — despre felul picturii, materiale folosite și învoieli sau restricții în ceea ce privește desfacerea produselor.
De evoluția istorico-socială este legată în capitolele următoare evoluția stilistică a mobilierului, gruparea pe perioade corespunzînd în mare măsură cu cele de înflorire economică a peisajului rural.
Un prim capitol este dedicat lăzii dulgherești purtînd un decor de sorginte romano-bizantin, a cărei prezență pe teritoriul țării noastre se explică prin contactul timpuriu între arta romanică din atelierele renane și cele ale Bizanțului care a avut ca urmare pătrunderea în arta medievală unui a repertoriu propriu de ornamente. Evoluția motivelor precum și dispunerea cîmpului ornamental din pictura pe lemn atît casnică, cît și sacrală, este discutată pe larg — o bogată ilustrație aparținînd autoarei, înlesnind înțelegerea expunerii, în raport cu marile stiluri europene a căror ecou se resimte, mai devreme sau mai tîrziu, și în acest areal cultural.
Lipsa unor piese de mobilier țărănesc decorat cu pictură pentru perioadele mai timpurii a fost substituită de pictura pe galeriile și stranele bisericilor sătești unde și astăzi se mai poate urmări trecerea treptată de la stilul romanic la cel renascentist (goticul fiind foarte puțin prezent în arta populară) și de aici la baroc. Din împletirea fericită a formelor barocului cult cu cele năzuite de straturile populare într-o perioadă în care le-au corespuns expresii plastice bogate și abundente s-a născut și la noi, după afirmațiile autoarei în secolele 18—19 ceea ce se numește în istoria artelor « Barocul țărănesc ».
Este perioada de înflorire a picturii populare cu ornamente desprinse de canoanele artei culte, excelînd prin decorație originală pentru fiecare zonă în parte.

**Roswith Capesius**, *Siebenbürgisch-sächsische Schreinermalerei* (Pictura țărănească pe lemn la sașii transilvăneni), 72 pg. 76 desene și 87 fotografii.
Editura Kriterion, București 1983

În acest sens și autoarea acordă secolului al 19-lea un capitol mai larg, contribuția fiecărei zone fiind discutată aparte. Astfel se distinge zona Rupea cu produsele ei de cele ale meșteșugarilor din Sighișoara iar acestea de mobilierul lucrat pe Valea Hîrtibaciului sau la Cincu. Sibiu, unde se acordă atenția cuvenită și centrului românesc de la Rășinari, se distinge de zona Sebeș iar aceasta de nordul Transilvaniei sau de Țara Bîrsei.
Ca bază documentară, R. Capesius pleacă de la piesele analizate, prezente în muzeele etnografice, mai ales Muzeul Brukenthal și Bran, în colecții particulare sau întîlnite pe teren. Aceasta i-a permis și unele aprecieri în ceea ce privește pictura românească sau secuiască pe mobilier, ultima beneficiind și de un studiu special.
Un capitol anex cuprinde o bibliografie selectivă, precum și lista de nume a unor tîmplari care s-au îndeletnicit cu decorarea mobilierului prin pictură. Despre procedee și substanțe folosite în acest meșteșug artistic ne informează un alt capitol, pe cînd un indice ale celor mai frecvente piese de mobilier pe care apare pictura pe lemn asociat de desene, îmbogățește cunoștințele cititorului.
Volumul, de o realizare grafică demnă de evidențiat pentru ținuta sa artistică, vine deci să completeze o lacună care mai persistă în domeniul artei populare, avînd meritul de a trata unul din fenomenele artistice importante pe plan european și anume decorarea interiorului țărănesc cu mobilier pictat, obicei care a cunoscut o mare amploare în spațiul carpatic de la noi cu puternice radiații peste munți.

## in memoriam

Alături de noi, cei aici de față, aducînd omagiul și durerea colegilor, prietenilor din Institutul de cercetări etnologice și dialectologice, se află, sîntem siguri, întreaga breaslă a etnografilor din țară a tuturor celor care de-a lungul a trei decenii au cunoscut-o și au iubit-o pe Roswith Capesius, fiică a nobilului Hermanstadt, descendentă a unei strălucite familii de intelectuali sași. A străbătut toate treptele ierarhiei organizate a cercetării științifice, înzestrată fiind cu darurile inteligenței și sensibilității mișcate de o neistovită pasiune pentru frumos și adevăr, căutîndu-le pe amîndouă, neîncetat, în lumea mare a culturii și artei țărănești. A călătorit și a cunoscut de aproape toate ținuturile României, s-a oprit în sute de sate și în mii de case din iubita ei Transilvanie, din Moldova, Banat, Crișana, Oltenia, Muntenia și Dobrogea, înțelegînd și simțind, descifrînd cu mintea-i ascuțită și cu sufletu-i cald, tainele înscrise de-a lungul vremurilor în aparent umilele lucruri din casele țăranilor române, sași, unguri, secui, ucraineni, ruși, turci, ajungînd la o superioară viziune a ceea ce înseamnă « viață » și « artă » țărănească nu numai în România, ci într-un larg context european și universal. Zecile ei de studii, cărțile sale, sînt citite și citate în lucrări importante din țară și de peste hotare. A trăit o întreagă epocă a cercetării etnografice și de istoria artei populare românești, lucrînd alături de George Oprescu și de Romulus Vuia, apoi alături de toți colegii ei de generație, pînă la cei mai tineri, dintre care o parte aici sînt, dragi prieteni, cărora le-a fost soră mai mare, înțeleaptă și delicată.
Cercetarea artei populare din România a făcut-o nu numai cu instrumentele cercetării, în care a adus spirit de observație, gîndire clară, ci și cu cele ale artei. A vibrat intens la frumusețea oamenilor, a locurilor, a lucrurilor, esenței cărora le-a dat ființă nouă în poezia și pictura sa. Se întorcea din lungile ei drumuri din țară, cu o neștiută, pentru cei ce o însoțeau, povară de frumusețe ce apărea la răstimpuri în tablourile și poeziile ei, încîntînd prin prospețime, sinceritate, dragoste. Probabil că s-ar putea alcătui o surprinzătoare imagine poetică a « zonelor etnografice », strîngînd la un loc versurile ce-i completau fișele și chestionarele, luminînd într-un chip nou și profund ceea ce celorlalți le apărea simplu, chiar dacă interesant, « material de teren ».
Poetă, pictoriță și graficiană a adăugat rigorii științifice, puterea de cuprindere a imaginației creatoare. Lucrările ei, limpezi, precise în argumentație, erau luminate de aura poeziei răzbătînd în text și în admirabilele ei desene, unele din cele mai sugestive și artistice desene etnografice pe plan european. Era acum pentru ea vremea împlinirilor. Scria cărți, lucra cu aceeași pasiune în materia aridă a Atlasului Etnografic al României pentru care a pregătit hărți ce vor rămîne fundamentale în domeniul de specialitate (planurile și « focurile »), ca și în substanța plină de culoare a noii ei cărți, pe care o preda editurii Kriterion, « Arta populară din România ».
La 31 martie 1984, la sesiunea Comitetului național de istoria artei, era așteptată cu comunicarea « Începuturile ‚barocului țărănesc' în pictura populară din Transilvania ».
Ne despărțim de Roswith? nu. După o viață trăită în spiritul unei înalte prietenii, nu ne despărțim de ea. Alaltăieri a plecat doar, pe neașteptate.

° **Cuvîntul rostit de Paul Petrescu în numele Institutului de cercetări etnologice și dialectologice din București, la ceremonia din cimitirul evanghelic din Sibiu la 17 martie 1984**

### roswith maria capesius

**S-a născut la București în 4 februarie 1929. A urmat liceul teoretic la București și Sibiu, de unde familia sa era originară. Tatăl ei, profesorul Bernhard Capesius, membru al Academiei R.S.R., a fost unul din inițiatorii și realizatorii cunoscutului Dicționar al graiurilor săsești din România din care au apărut pînă acum cîteva volume la București și Leipzig. Între 1948 și 1955 a urmat cursurile secției pictură de teatru de la Institutul de Arte Plastice « N. Grigorescu » din București. Examenul de stat l-a susținut în iunie 1955, iar apoi timp de patru ani a lucrat ca asistent pictor scenograf la Teatrul de operă și balet din București și ca desenator la Muzeul Satului din București. Din 1959 începe să lucreze la secția de etnografie al fostului Institut de etnografie și folclor, iar din 1964 cînd reușește la concursul de cercetător științific, la secția de artă populară a Institutului de Istoria Artei al Academiei R.S.R. Din 1975 activează la Institutul de cercetări etnologice și dialectologice la sectorul de etnografie ca cercetător științific principal, pînă în clipa dispariției sale. Susține teza de doctorat în 1975 la Institutul de istoria artei. A publicat zeci de studii de specialitate, volume de poezii. Dintre cărțile tipărite menționăm: Mobilierul țărănesc românesc, Cluj, 1974; Das siebenbürgisch-sächsische Bauerhaus — Wohnkultur, București, 1977; Siebenbürgisch-sächsische Schreinermalerei, București, 1983. Lucra la cartea pe care trebuia s-o predea în toamna acestui an Editurii Kriterion: „Volkskunst in Rumänien", prima sinteză a artei populare românești și a naționalităților conlocuitoare. A murit la 14 martie 1984, fiind înmormîntată în cimitirul evanghelic din Sibiu.**

**paul petrescu**



https://biblioteca-digitala.ro

# joan miró: procesul de creație

rosa maría malet

Marele artist catalan Joan Miró a încetat din viață la 25 decembrie 1983, în Palma de Mallorca. De-a lungul rodnicei sale vieți — s-a născut în 1893, la Barcelona — închinate cu dăruire creației neobosite, în tăcere — artistul însuși mărturisea că dorește să afle « elocința tăcerii » — Miró a cucerit lumea artelor printr-o operă originală, strălucitoare și universală. Creator de avangardă, geniul său a excelat în multiple ipostaze: în pictură, gravură, sculptură, ilustrație de carte etc.

Așa cum remarcă Antonio Saura în articolul FAȚA ASCUNSĂ A UNUI PICTOR, publicat la moartea artistului, în revista « El País » (nr. 31, 26 decembrie 1983, p. 19): « Miró va fi totdeauna, pentru mulți, artistul fericit care a știut să umple spațiile cu forme inedite, imponderabile, folosind curcubeul ca paletă și frumusețea surizătoare ca obiectiv ».

Cu prilejul aniversării a 90 de ani de viață ai pictorului, în lunile mai și iunie 1983, la Fundația « Joan Miró » din Barcelona a fost organizată ultima expoziție antologică, intitulată JOAN MIRÓ: ANII 20. PRESCHIMBARE A REALITĂȚII.

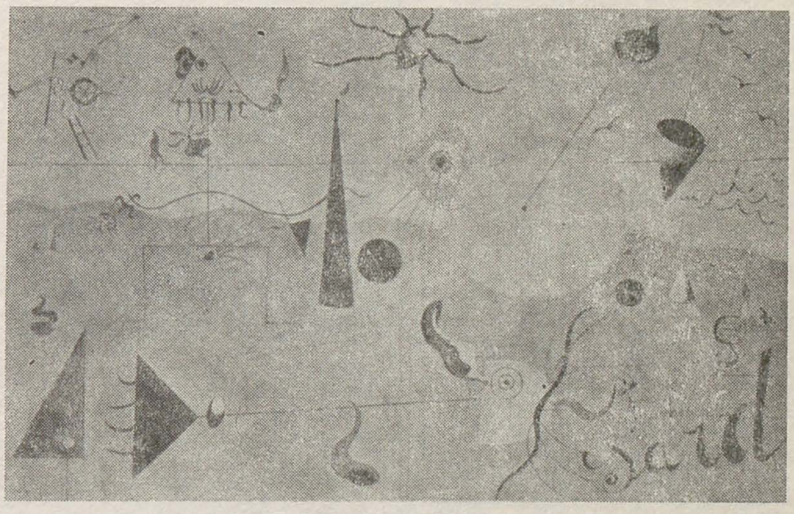
Tudora Șandru Olteanu

La începutul anilor douăzeci, în opera lui Miró are loc o schimbare fundamentală care influențează, în chip decisiv, viitoarea sa manieră caracteristică de exprimare. Pentru a pătrunde înțelesul cel mai adînc al operei miróniene este necesar să cunoaștem procesul evolutiv experimentat în cadrul ei în momentul producerii desprinderii de exprimarea figurativă, pentru a se cufunda în ceea ce Jacques Dupin numește « pictură a visului ».

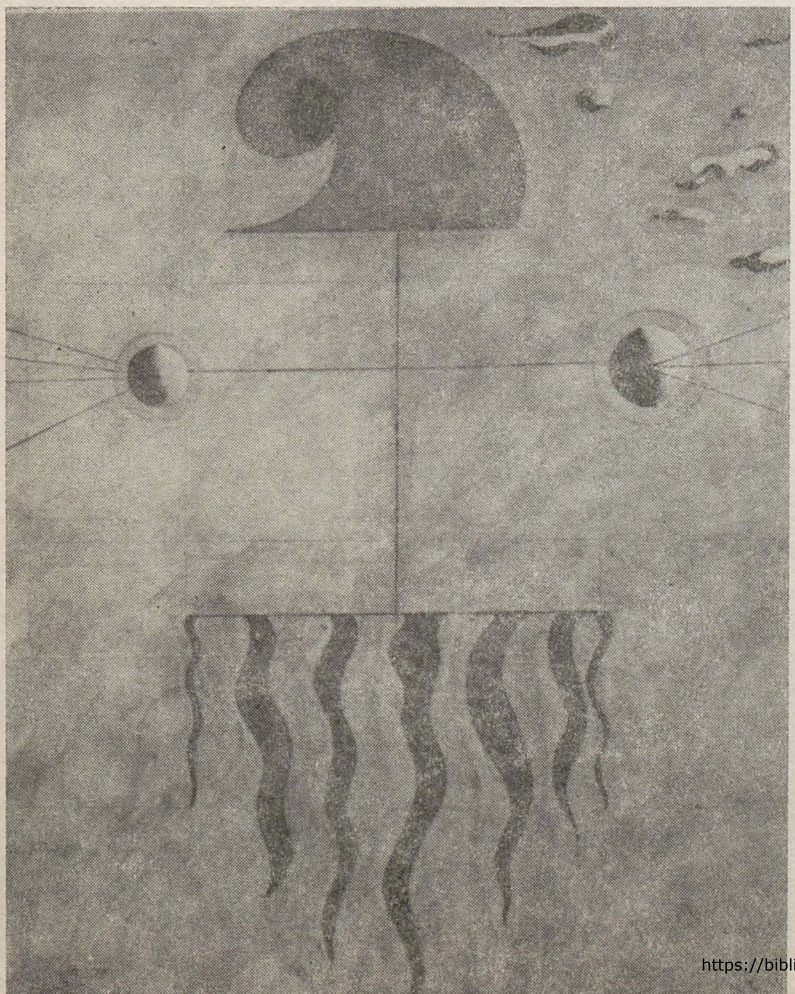
Picturile realizate între 1921 și 1929 care, însoțite de desenele pregătitoare corespunzătoare, au constituit obiectul expoziției *Joan Miró: anii 20. Prefacere a realității*, evidențiază temelia pe care Joan Miró și-a ridicat întreaga operă ulterioară.

Cauza îndepărtată ce l-a determinat să-și traseze făgașul pe care avea să-și îndrepte opera trebuie căutată, poate, în faptul că primul război mondial i-a obligat pe mulți artiști să-și schimbe reședința obișnuită, stabilindu-se într-una din țările rămase neutre. Din acest motiv Francis Picabia a ajuns în 1917 la Barcelona, unde a publicat revista 391, cea mai valoroasă dintre numeroasele publicații dadaiste. Aceasta a permis tinerilor artiști catalani contactul direct cu avangarda artistică internațională, pe care Miró o cunoștea deja — îndeosebi pe cea franceză — prin tipăriturile ce soseau la Barcelona.

Climatul creat în jurul revistei 391 a stimulat intens spiritul alert și iscoditor al lui Miro, determinîndu-l să se instaleze la Paris, la sfîrșitul lui 1920. Acolo a locuit pe strada Blomet, la numărul 45, unde avea un atelier împreună cu Paul Gargallo. Pe cînd sculptorul, pe atunci profesor la Școala de Arte Frumoase din Barcelona, își petrecea verile la Paris, Miró stătea la Mont-Roig (Tarragona), mereu în contact cu pămîntul natal. Odată cu sosirea iernii, se făcea schimbul și Miró se instala în atelierul de la Paris, iar Gargallo se întorcea la cursurile sale la Barcelona.



Dacă, încă de foarte timpuriu, Miró desena după natură și lua note pe care le păstra cu grijă, începînd cu terminarea tabloului *Ferma* — ultima sa operă importantă realizată în stilul dadaist și figurativ, care conține în germene ceea ce avea să fie creația sa ulterioară — artistul pornește la executarea fiecăreia din picturile sale după ce trece mai întîi printr-o perioadă de elaborare: realizarea desenelor pregătitoare. Aceste desene, împreună cu schițele, schemele și notele donate de Joan Miró Fundației ce-i poartă numele, constituie un material de nepreţuită valoare documentară (o parte este prezentat în această expoziție), ilustrînd procesul de creație al artistului în clipa în care își începe aventura de a-și făuri un limbaj propriu.



Dacă ne uităm cu atenție la desenele pregătitoare ale picturilor din anii douăzeci, ne surprinde în primul rînd impresia de lucru precis, gîndit, care se degaja din fiecare. Nu este de loc neobișnuit să aflăm suprafața hîrtiei împărțită în pătrate care ordonează compoziția, urmînd modelele academice cele mai tradiționale. Rezultatele, în schimb, sînt totdeauna departe de orice convenționalism. Probabil că din acest motiv Breton îl considera pe Miró « cel mai suprarealist dintre noi toți ».

Comparînd picturile cu desenele corespunzătoare, cu desăvîrșire figurative la început, înțelegem cît de laborios trebuie că a fost procesul de simplificare, aproape de purificare, al elementelor și formelor care apar în opere ca *Peisaj catalan (Vînătorul)* sau *Siesta*.

Personajul care dă titlul tabloului *Peisaj catalan (Vînătorul)* se preschimbă într-o ființă filiformă, toate atributele sale fiind de asemenea stilizate. Forma rotunjită caracteristică roșcovului avea să se transforme într-un cerc. Și uneltele de pe pămînt vor fi schematizate; Miró reprezintă și avionul ce zbura de la Toulouse la Rabat, pe care-l vedea pe cer la Mont-Roig în fiecare săptămînă. Fără nici o îndoială, acest aparat — devenit aproape simbolul unei epoci în care omenirea părea cu totul gata să bată recorduri neobișnuite de viteză — trebuia să-i stîrnească interesul.

Seria *Cap de țăran catalan* ne oferă unul din cele mai evidente exemple ale acestei simplități cu care Miró își investea opera. Primul desen reprezintă un personaj identificat perfect, « Josep del mas d'en Poca » (« Ion de la ferma din Poca ») așa cum a scris artistul. Este vorba de o schiță rapidă care redă capul unui țăran cu bonetă tipic catalană. Desenele următoare par a lua drept punct de plecare capul triunghiular terminat prin melcul ce reprezintă boneta vînătorului din *Peisaj catalan*. Capul personajului, izolat de context, are nevoie de un fel de piedestal care să-i servească drept suport. Treptat, elementele înconjurătoare vor dispărea, și piedestalul va lăsa liber capul pe fondul compoziției. Din cei doi ochi strălucitori ca stelele va rămîne doar unul dar, în schimb, va apărea o stea-cometă născută din unirea curcubeului ca steaua pe care o vedem lîngă penultimul cap.

Desenele pregătitoare ale seriei *Cap de țăran catalan*, de format mic, realizate pe o hîrtie oarecare sau chiar pe ziar, oglindesc cît de bine stăpînea Joan Miró limbajul pe care și-l crease. Pornind de la o schiță, aparent schematică, simplă, artistul obține realizări realmente remarcabile, în care formele și culorile joacă de asemenea un rol însemnat.

Culoarea a căpătat o importanță tot mai mare în opera lui Miro, pe măsură ce anii 20 treceau unul după altul. Intuiția lui de a capta impactul pe care-l va produce în opera definitivă și dibăcia în a-l distribui astfel încît să structureze compoziția îi permit să ia ca punct de plecare un simplu desen, făcut în creion, în executarea unor picturi ca *Peisaj (Iepurele)*,

https://biblioteca-digitala.ro

*Figură roșie* sau *Cal la malul mării*, unde culoarea joacă un rol fundamental.
În 1928 Miró face prima sa călătorie în Țările de jos. La Rikjsmuseum are ocazia să stabilească un contact direct cu maeștrii olandezi din secolul al XVII-lea și să admire felul în care aceștia au pictat lumina interioară, spațiul și obiectele casnice. Rod al acestei călătorii este seria celor trei *Interioare olandeze*. Plecînd de la ilustratele cumpărate, Miró reelaborează gesturile personajelor, distribuirea spațiului, formele obiectelor.
În anul următor, pornind de la trei portrete de femei, unul de Constable, altul de Rafael, și altul de Engleheart, Miró realizează seria de portrete imaginare, la care trebuie să adăugăm și *Regina Luisa a Prusiei*. Pentru aceasta din urmă, artistul își alege ca punct de plecare o referință insolită, anunțul publicitar al unei mașini dintr-un ziar. Volumul obiectului anunțat, larg jos și îngust sus, i-a sugerat desigur lui Miró forma femeii îmbrăcate cu rochie lungă și cu talie subțire, așa cum o știa din vremea copilăriei.
Pătrunzînd în procesul de creație al operei lui Joan Miró, nu putem să nu ne referim la gravură. Artistul a făcut primele litografii în 1929, pentru a ilustra cartea lui Tristan Tzara, *L'arbre des voyageurs*, publicat un an mai tîrziu.
În 1933, realizează prima sa acvaforte, *Dafnis și Cloe*, și în 1938, prima gravură cu acul, tehnică în care l-a inițiat la Paris pictorul Marcoussis, cu a cărui colaborare a executat *Autoportretul*.
Gravuri în acvaforte, acvatinta și cu acul. Nici o tehnică a gravurii nu mai are secrete pentru el. Miró pornește mereu de la zero, «atacînd» — așa cum spune el însuși — placa de cupru, fără nici o măsură dinainte, tratînd-o într-o manieră care s-a schimbat cu trecerea timpului. La început, artistul lua dălțița și o trecea peste placă precum creionul pe hîrtie, pentru ca, pe măsură ce-și însușea tehnica, să ajungă să o domine, modificîndu-i toate posibilitățile pe care le oferă și îmbogățindu-i astfel rezultatele.
Se cuvine să amintim și operele de bibliofilie, publicate de la sfîrșitul anilor 20 și pînă de foarte curînd, care constituie rodul colaborării lui Miró cu prietenii săi scriitori. În Franța a lucrat, între alții, cu André Breton, Paul Eluard, Michel Leiris, Tristan Tzara, pe care-i cunoscuse în timpul șederii sale la Paris, iar în Catalunia cu poeți ca J. V. Foix, și Joan Brossa, toți aceștia reprezentînd cele mai de seamă tendințe literare de avangardă din epoca noastră.
Prin varietatea și bogăția sa, opera lui Joan Miró este ca o cutie cu surprize care ne dezvăluie necontenit ceva nou. Fiind atît de amplă, creația sa este greu de cuprins într-o singură prezentare. Ne-am axat, de aceea, pe cîteva aspecte foarte concrete: căutarea unui limbaj propriu, procesul de creație și urmările contactului direct cu avangarda artistică a anilor 20.

În românește de
TUDORA ȘANDRU OLTEANU

(fragmente din catalogul expoziției *Joan Miró: anii 20. Prefacere a realității*, organizată la Fundația «Joan Miró» din Barcelona, în mai-iunie 1983, p. 27—33)

## meridiane

### prezențe românești

În luna octombrie 1983 la Accademia di Romania din Roma s-a deschis o expoziție de pictură și grafică la care au participat Orietta de Fillippis și George Paul Mihail, care a expus 20 lucrări de pictură și acuarele. Artiștii au fost prezentați de criticul de artă Mara Ferloni. Prezența celor doi pictori în sala de la Accademia di Romania a suscitat interesul publicului, al criticilor de artă italieni, al presei din Roma.

Lucrările lui George Paul Mihail, de un dominant expresionism liric, într-o cromatică dinamică, eruptivă, au fost apreciate în revista «La Republica», în cotidianul «La Sera» — unde au fost reproduse în mai multe rînduri

lucrările pictorului — în care, sub semnătura Marei Ferloni, cei doi artiști au fost considerați «exponenți de primă mărime» ai artei românești și italiene.
Atent la evoluția artei plastice contemporane românești, cunoscutul critic de artă Giulio Carlo Argan (foto 1) remarca modalitatea de exprimare ce tinde spre obținerea unor efecte plastice realizate prin transparența materiei și îl felicita — în caietul de impresii al expoziției — pe artist pentru lucrările «Freamătul toamnei», «Cărare», «Soare de toamnă», ca și pentru seria de acuarele expuse. (în il: «Caierul toamnei»). Jocul culorilor, motivul muzical și expresia vitalității naturii au fost apreciate de profesorul de artă de la Universitatea din Michigan Barron Hirsch, de criticii de artă Jack Rogers, Mahmund Deadouch, Toni Bonavita și Luigi Morgione.

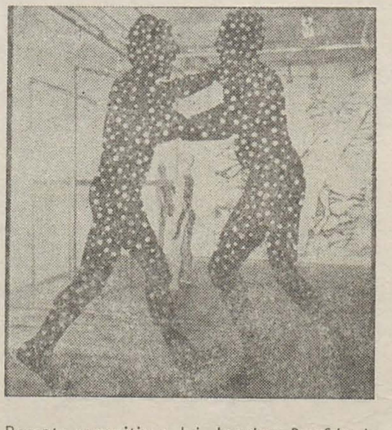
## meridiane

Padova se pregătește să găzduiască la sfîrșitul lunii septembrie a anului curent cea de-*a* 14-*a Bienală Internațională de sculptură mică în bronz*. Este vorba despre cea mai veche și, deopotrivă, cea mai prestigioasă manifestare de acest gen din lume, prezidată de un juriu de experți în sculptura contemporană. Organizatorii actualei ediții, în colaborare cu Departamentul Culturii din Italia, au hotărît să acorde un spațiu mai mare expunerii și activităților colaterale (conferințe, colocvii, filme, acțiuni), alăturînd spațiilor tradiționale sălile Muzeului Orășenesc și ale cîtorva galerii. Deschiderea va fi marcată de un spectacol de mimă, care se va folosi de ambianța sculpturilor, pe muzică de Stockhausen. Atenția organizatorilor se îndreaptă spre ilustrarea aportului sculpturii contemporane la tradiția renascentistă, și în particular padovană, a lucrării bronzului, fără a pierde însă din vedere experiențele plasticii noi ale căror modalități artistice se recomandă printr-o deosebită originalitate. O secțiune specială va fi dedicată bijuteriei moderne — prilej de a sublinia meșteșugul școlii padovane, cunoscute în întreaga lume și de a sugera autorităților înființarea la Padova a unei școli specializate în prelucrarea metalului. Secțiunea didactică a bienalei își propune să organizeze proiecții de filme și dezbateri care să informeze pe cei interesați despre noutățile privind integrarea sculpturii în decorația urbană și designul ambiental în general.

La sfîrșitul anului trecut au apărut în Statele Unite două cărți de artă așteptate îndelung

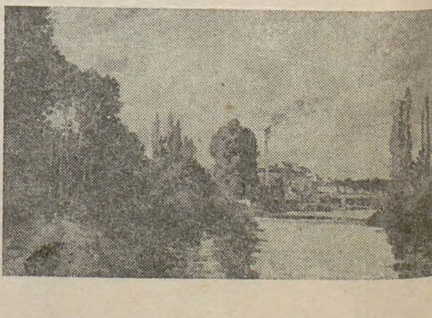
Foto: *Hans Arp — pagină din «Calendarul cinema al inimii abstracte. Case»*

(*Artforum*, februarie 1984). Deși reeditări în fond, aceste volume multiplică un ideal de colaborare a textului cu imaginea, propriu pînă nu de mult doar edițiilor bibliofile. Primul, «*Jazz*» de *Henri Matisse*, prefața de Riva Castleman și tradus în engleză de Sophie Hawks, cuprinde notațiile răzlețe, indirect autobiografice, ale lui Matisse. Grupajul de pagini reproduse în grafia lui Matisse sînt însoțite de 20 de reproduceri color după gravurile originale ale artistului. Dar calitatea excepțională a reproducerilor face ca, de această dată, textul să fie contrapunctul lor neutru în alb-negru, cu atît mai mult cu cît facsimilul nu este, după părerea criticilor, la nivelul micii ediții princeps din 1947. Cel de-al doilea, «*Calendarul cinema al inimii abstracte. Case*», a avut o primă ediție de 150 de exemplare în 1920. El cuprinde colaborarea dintre 33 de poeme ale lui *Tristana Tzara* și 19 gravuri alb-negru ale lui *Hans Arp*. Lipsit de paginație strictă și mai puțin pretențios din punct de vedere tipografic decît volumul lui Matisse, «Calendarul» este considerat unul din succesele grafice ale anului. Experții găsesc că prețurile acestor «albume» nu sînt excesive: «Jazz» costă 90 de dolari, ar «Calendarul cinema al inimii abstracte» — 175.



Recenta expoziție a lui *Jonathan Borofsky* la *Galeria Paula Cooper* din New York a provocat perplexitatea criticului Richard Armstrong. Lipsa conexiunilor reale între grafica, «sculptura» și coloana sonoră a acestei expoziții, precum și aspirația muncită spre sensuri unificatoare sînt expuse cu indignare: «Imensa influență exercitată de Jonathan Borofsky asupra unui spectru atît de larg de artiști contemporani se datorează mai degrabă libertății pe care și-o permite în a realiza tot ce-i trece prin cap (și tupeului de a și-o permite) mai degrabă decît vreunei stilistici plastice cît de cît identificabile». Criticul încearcă fără succes să găsească lucrări remarcabile în activitatea din ultimii zece ani ai artistului — cu toate acestea, efectul lor cumulat este incontestabil: o lecție de ieșire de sub imperiul psihicului, o lecție de impenetrabilitate și de discontinuitate. Și totuși, manechinele de lemn pictat, desenele asemănătoare mîzgăliturilor absente din timpul convorbirilor telefonice, bombastice picturi reprezentîndu-l pe Borofsky în halat (figură gigant arătînd cu vehemență spre o tăbliță pe care scrie «Cîntați!»), suprapuneri fotografice ale mîinilor și picioarelor lui și mai ales o bandă care derulează fragmente dezarticulate de melodii și comenzi neclare alcătuiesc o expoziție stranie. Richard Armstrong subliniază ironic leit-motivul sonor — «Am făcut-o în felul meu!» — și «neînchipuit de vasta imagerie» a lui Borofsky.
Foto: *Jonathan Borofsky — Oameni de* 2.845.318 *molecule, aluminiu pictat*, 1982—83.

*Muzeul de artă din Los Angeles* și-a programat în acest an o expoziție intitulată «O zi la țară: Impresionismul în peisajul francez». Organizarea acestei retrospective, despre care aflăm dintr-un pliant tipărit și difuzat de muzeu, este o demonstrație exemplară de claritate a scopurilor, rigoare a selecției, congruență a criteriilor și promptitudine în rezolvarea problemelor legate de procurarea lucrărilor, tipărirea catalogului și a altor materiale publicitare. Publicul va putea vedea reunite pentru prima dată 127 de peisaje care pun în evidență iconografia impresionistă predilectă. Artiști care au expus într-una sau mai multe expoziții între 1874 și 1886 și care s-au raliat credo-ului impresionist. Cîteva din punctele de atracție ale expoziției: 46 de picturi ale lui Monet, 23 ale lui Pissaro, 15 pînze ale lui Sisley, 10 peisaje semnate Cézanne, demonstrînd aderența sa ca «mișcare» în anii '70. Nu sînt uitați nici cei etichetați de obicei post-impresioniști sau reprezentînd o poziție de avangardă față de impresionismul propriu-zis: Gauguin, Seurat, Cross, Signac, van Gogh.
Expoziția va adăposti nouă secțiuni, corespunzătoare motivului peisagist sau spațiului geografic preferat de artiști. Cele nouă secțiuni corespund de asemenea premiselor critice ale eseurilor inserate în catalog: «Sensibilitatea la peisajul francez», «Leagănul impresionismului», «Peisajul urban», «Ape, drumuri și trenuri», «Pissarro, Cézanne și Școala din Pontoise», «Grădini publice și particulare», «Cîmpiile Franței», «Impresionismul și marea» și «Departe de Paris».
Colaboratori ai Muzeului de artă din Los Angeles sînt Institutul de artă din Chicago și Reuniunea muzeelor naționale din Paris. Desigur, expoziția urmează să călătorească la Chicago și apoi la Paris, unde va fi găzduită la Grand Palais în primăvara lui 1985. Cele trei instituții au căzut de acord și asupra ideii conducătoare a retrospectivei, pe care o rezumă astfel: «În ultimii ani, atenția specialiștilor s-a îndreptat în primul rînd spre aceea ce s-a putea numi «geografia impresionismului». O mulțime de studii publicate recent au identificat cu precizie locul real al cutărui peisaj, ba chiar au alăturat tabloului fotografia respectivului colț din natură. Pînă acum însă nu s-a tipărit nimic și nici nu s-a organizat vreo expoziție care să sublinieze aria de desfășurare a peisajului impresionist și care să o plaseze într-un mai larg context de valori. Expoziția noastră este axată pe iconografia impresionistă din perspectiva ei de cheie interpretativă a realităților sociale, economice și ideologice din cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Teza fundamentală a acestei expoziții este aceea că peisajele impresioniste sînt pline de înțeles iar privitorul are nevoie de o mulțime de informații pentru a le cuprinde și gusta bogăția. Ca orice opere de artă valoroase, picturile impresioniste par mai simple decît sînt în realitate. Gruparea tablourilor a fost făcută mai degrabă după tematică, ignorînd deci exactitatea cronologică sau stilistică, tocmai pentru a demonstra că se pot identifica anumite teme impresioniste iar sensul lor poate fi analizat și comunicat. Expoziția și-a propus să cerceteze «lectura» peisajului și mijloacele prin care un privitor poate fi ajutat să îl decodifice».
Foto: *Camille Pissarro: Malurile Oise-ei, Pontoise* (1872).




https://biblioteca-digitala.ro

# Dans ce numéro:

## « Arta » — trois décennies

p. 2

La revue ARTA vient d'accomplir ce printemps 30 années d'existence. Pour marquer l'événement la rédaction de notre revue se propose de remémorer les étapes parcourues, en dressant le bilan des réalisations et des déficiences, et de présenter son programme: « À la différence des publications éphémères parues à Bucarest ou ailleurs en Roumanie durant les premières décennies du XXe siècle, la revue « Arta plastică » a manifesté sa volonté d'être une publication complexe, à même d'illustrer et de commenter la vie artistique de chaque filiale et cénacle de l'Union des arts plastiques. Par-delà les servitudes découlant de la manière conformiste d'envisager le réalisme, avec ses glissements au naturalisme et à la rhétorique, les débuts de notre revue ont le mérite d'avoir réussi à polariser les artistes autour des grands commandements sociaux et politiques, à un moment ou tout restait à faire pour reconstruire le pays... Autour de la revue Arta Plastică étaient groupés les critiques d'art les plus autorisés: Petru Comarnescu, Eugen Schileru, N. Argintescu-Amza, Ion Frunzetti, Mircea Popescu, Radu Bogdan — auprès desquels se sont formées les nouvelles générations de spécialistes..."

L'article évoque ensuite les rédacteurs en chef Ion Vlasiu et Anatol Mândrescu, dont le dévouement et la compétence ont contribué grandement au progrès de la revue le plan thématique que sur celui de la présentation graphique. Ces dernières années la revue « Arta » a poursuivi inlassablement l'enrichissement et la diversification de son programme d'action dans le but avoué de servir d'une manière efficace les nouvelles exigences de la vie artistique de notre pays.

À cette fin une large place a été accordée aux problèmes du design auquel un numéro entier fut consacré: d'autres numéros furent consacrés à la scénographie, à la céramique, à la peinture, aux symposiums de sculpture et de peinture, entraînant la collaboration de spécialistes renommés de divers domaines — esthéticiens, musicologues, critiques littéraires, critiques d'art, architectes etc. — qui ont exprimé leur point de vue sur des problèmes essentiels de la création artistique. Des numéros spéciaux ont été consacrés aussi à certaines filiales et cénacles de l'Union des arts plastiques, à la suite de visites organisées à l'initiative de la revue Arta par des équipes de collaborateurs. Reflétées dans les pages de notre revue, ces réalisations et bien d'autres encore témoignent de l'attitude engagée de notre revue et des efforts deployés pour le progrès continu de la culture et des arts dans notre pays.

## Ion Vlasiu

p. 9

Né le 6 mai 1908 à Lechința, département de Mureș. Après avoir suivi les cours de l'Académie des Beaux-Arts de Cluj (1928—1931), il débute par une exposition de sculpture à Tîrgu Mureș en 1932. Par la suite il fait de nombreuses expositions personnelles tout en participant assidûment aux Salons officiels, à des expositions collectives et de groupe organisées en Roumanie. Voyages d'études à Paris (1937—1938) et dans plusieurs villes d'Europe. Sculpteur, peintre, dessinateur et écrivain, il est l'auteur de plusieurs livres, de mémoires autobiographiques et de chroniques artistiques. Oeuvres d'art monumental à Bucarest, Blaj, Tîrgu Mureș, Piatra Neamț, etc.
Expositions personnelles (peinture, sculpture, dessin) 1932, 1977 Tîrgu Mureș; 1933, 1935 — Cluj; 1935, 1942, 1943, 1957, 1967, 1978, 1984 — Bucarest; 1938 — Paris (« Galérie contemporaine »); 1977 — Brașov, Varșovie; 1979 — Pirée (Grèce) 1983 — Tîrgu Mureș.
Expositions d'art roumain organisées à l'étranger: 1943 — Dresde, Zürich, Stockholm; 1945 — Belgrade, Budapest; 1976 — Exposition « Hommage à Brancusi », Musée Gallièra, Paris.
Expositions internationales: 1938 — Salon des Tuileries, « Galérie contemporaine », Paris; 1967 — Exposition de sculpture en plein air, Parc Middelheim, Anvers; 1976 — Biennale de Venise; Exposition itinérante « 30 années victorieuses » — Moscou, Prague, Budapest, Sofia, Plovdiv, Varsovie, Bucarest.
Prix et distinctions: 1939 — IIe Prix de sculpture, Cluj: Prix littéraire « Vasile Adamachi » décerné par l'Académie roumaine; 1942 — Prix de sculpture « Anastase Simu », Bucarest; 1971 — Prix du Comité d'Etat pour la culture et les arts, Bucarest 1964 — Artiste émérite de la R. S. de Roumanie.

## Vasile Kazar

p. 14

Né le 30 juillet 1913 à Sighetul Marmației. Arrivé à Paris en 1938 il fréquente les cours de l'Académie de la Grande Chaumière. Débute en 1932 à Bucarest, au Salon de dessin et de gravure.
1944—1945 — Interné dans des camps de concentration nazis.
À partir de 1949 participe à toutes les expositions officielles organisées à Bucarest ainsi qu'aux expositions d'art graphique ouvertes à l'étranger. Collabore avec des dessins aux revues « Stînga », « Cuvîntul liber », « Contemporanul », « Veac nou », « Lumea ». Aborde aussi l'illustration de livres (*Sonnets à Orphée, Élégies de Duino* de Rainer Maria Rilke ). Entre 1950 et 1976 — enseigne à l'Institut d'Arts plastiques « Nicolae Grigorescu » de Bucarest.
Expositions personnelles et de groupe: 1932 — Cluj; 1938 — Paris (Galérie contemporaine); 1942, 1944 — Budapest; 1945, 1946, 1954, 1958, 1968, 1973, 1984 — Bucarest; 1977 — Dortmund.
Expositions d'art roumain organisées à l'étranger: 1959 — R. S. F. Yougoslavie, R. D. Allemande; 1961 — Autriche; 1962 — Grèce; 1965 — Italie, Inde; 1966 — R. D. Allemande,; Autriche; 1968 — R. P. Pologne, Autriche; 1969 — Chili; R. S. Tchécoslovaquie; 1970 — Italie, Brésil, R. P. Hongrie; 1971 — R. D. Allemande; 1974 — Cuba, R. S. Tchécoslovaquie; 1975 — Mexique, Irak; 1977 — Finlande, Vénézuela, Turquie; 1978 — Vénézuela, Costa Rica, Colombie, Finlande; 1982 — U.R.S.S.; 1983 — Brésil.
Expositions internationales: 1956, — Biennale de Venise; 1955 — « Festival mondial de la Jeunesse », Varsovie, Sofia; 1958 — « Mostra internazionale di Bianco e Nero », Lugano; Expositions d'art plastique des Pays Socialistes, Moscou; 1963 — Biennale de Sao Paulo, 1966 — « Kunst seit Goya », Linz; Exposition internationale d'art graphique, Berlin (R.D.A.), Vienne; 1967 — « Intergrafik », Berlin (R.D.A.); 1968 — Linz; 1969 — Budapest; 1970 — Turin; 1976 — Exposition d'art plastique des Pays Socialistes, Prague; 1977 — Biennale internationale de dessin, New York.
Prix et distinctions: 1971 — Prix du Comité d'Etat pour la culture et les arts; 1975 — Prix « Ion Andreescu » de l'Académie roumaine; 1981 — Ier Prix du Festival national « Hymne à la Roumanie »; 1962 — Artiste émérite de la R. S. de Roumanie.

## George Filipescu

p. 20

Né le 11 juillet 1940 à Suceava. Études: Institut d'Arts plastiques « Nicolae Grigorescu » de Bucarest (1963). Débute en 1967. Participe aux expositions officielles et de groupe organisées à Bucarest.
Expositions personnelles: 1969, 1971, 1973, 1977 — Bucarest.
Expositions d'art roumain organisées à l'étranger: 1976 — Berlin (R. D. A.), Prague; 1977 — Portugal, R. S. F. Yougoslavie, R. F. Allemagne, 1978 — R. F. Allemagne, Egypte, Portugal, Congo, Zaïre, Nigeria, 1979 — Soudan, 1983 — Varsovie.
Expositions internationales: 1971, 1972 — Concours international de dessin « Joan Miró », Barcelone; 1982 — Biennale internationale de peinture — Kosice (R. S. Tchécoslovaquie). Participe aux Symposiums internationaux de Hajdubesörmeny (R. P. Hongrie); 1977 — Kuopio (Finlande); 1981 — Wroclaw (R. P. Pologne).
Prix: 1968 — Mention accordée par l'Union des Arts Plastiques, Bucarest.

## Klára Támas Blaier

p. 22

Née en 1946 à Tîrgu Mureș. Débute en 1970. Participe régulièrement aux expositions officielles organisées en Roumanie.
Expositions personnelles: 1974, 1979 — Bucarest; 1975 — Ludwigshafen; 1981 — New York, 1982 — Brême.
Expositions d'art roumain organisées à l'étranger: 1972 — Moscou; 1974 — Berlin; 1977 — Rotterdam; 1979 — Oslo.
Expositions internationales: 1974, 1980 — Biennale internationale de gravure, Cracovie; 1974, 1975 — Concours international de dessin « Joan Miró », Barcelone; 1975, 1981 — Biennale internationale de gravure, Ljubljana; 1977 — Exposition internationale de l'Art du livre, Leipzig; 1978 — Exposition internationale de mezzotinto, Oxford; 1978, 1980 — Biennale internationale de l'affiche, Varsovie; 1979 — Biennale internationale d'illustration de livres, Bratislava; 1980 — Concours international de l'affiche, Milan; Biennale internationale de gravure, Fredrikstadt; 1981 — Biennale de l'affiche, Lahti; 1981 — « Interart' 81 » — New York. Prix et recompenses: 1976 — Prix d'acquisition de la Biennale internationale de gravure, Cracovie; 1977 — Médaille de bronze — Exposition internationale de l'Art du livre, Leipzig; 1980 — Prix de la Biennale internationale de gravure de Cracovie, attribué par le Musée d'art de Szczecin; 1980 — Bourse de l'Union des Arts Plastiques, Bucarest.

## Alexandru Chira

p. 24

Né le 29 octobre 1947 à Tăușeni — Cluj. Etudes: Institut d'Arts plastiques « Nicolae Grigorescu » de Bucarest (1972).
Expositions personnelles: 1969, 1980 — Cluj-Napoca; 1972, 1973, 1979, 1982 — Bucarest; 1980 — Galatzi; 1982 — Timișoara; 1984 — New York. Prend part à une série d'expositions thématiques organisées à Bucarest (« Galeria Nouă », « Atelier 35 »), Cluj-Napoca, Tîrgu Mureș, Sf. Gheorghe, Timișoara, Sibiu, Galatzi (Musée d'art contemporain); 1973 — « Hypostases figuratives », « L'Expressionnisme comme attitude »; 1974 — « Le Fantastique »; 1975 — « L'Objet, l'image et le signe », « Le corps humain », « La nature morte », « Messages contemporains »; 1976 — « Art et nature »; 1977 — « Le Dessin »; 1978 — « L'Etude », « Objets réalisés et imaginés; 1980 — « L'Ecriture »; 1981 — « Médium »; 1982 — « Géométrie et sensibilité ».
Expositions internationales: figure dans les expositions itinérantes organisées à l'issue des Symposiums internationaux de Bialowieza R. P. Pologne) — 1978; — Targoszyn (R. P. Pologne) et Bojenți (R. P. Bulgarie) — 1980. Participe à la Biennale de Sao Paulo (1981) — avec l'ensemble « Projet de l'exposition idéale — l'exposition en tant que projet », et le film « Tăușeni 1924 — poème clôturé ».

## Sorin Ilfoveanu

p. 26

Né le 23 mai 1946 à Cîmpulung Muscel. Études: Institut d'Arts plastiques « N. Grigorescu » de Bucarest (1970). Débute en 1969. Participe régulièrement aux expositions officielles et de groupe organisées en Roumanie.
Expositions personnelles: 1968 — Pitești; 1970, 1972, 1977, 1982 — Bucarest; 1975 — Cluj-Napoca; 1977 — Voss, Bergen; 1983 — Athènes. Participe aux expositions d'art roumain organisées en Finlande, Hongrie, Italie, Norvège, R. P. Pologne, R. S. Tchécoslovaquie, U.R.S.S., R. S. F. Yougoslavie, Hollande, Grèce.
Expositions internationales: 1978 — Biennale de Venise; 1979 — Triennale internationale d'art réaliste, Sofia; 1983 — Biennale internationale d'art plastiques — Valparaiso. Prend part aux symposiums organisés à Bydgoscz (R. P. Pologne) — 1972 et Voss (Norvège) — 1977. Prix et récompenses: 1977 — Prix des jeunes artistes attribué par l'Union des Arts Plastiques, Bucarest; 1978 — Ier Prix du Festival National « Hymne à la Roumanie; 1981 — Prix « Ion Andreescu » décerné par l'Académie roumaine; 1982 — Prix de peinture attribué par l'Union des Arts Plastiques, Bucarest; 1971 — Bourse accordée par l'Union des Arts Plastiques, Bucarest.

## Cristian Paraschiv

p. 29

Né le 24 décembre 1953 à Bucarest. Etudes: Institut d'arts plastiques « Nicolae Grigorescu » de Bucarest (1978). Débute en 1979. Participe régulièrement aux expositions officielles et de groupe organisées en Roumanie. Expositions personnelles: 1978, 1982 — Bucarest.
Expositions de groupe: 1980, 1982 — Bucarest; 1983 — Craiova, Berlin (R. D. A.). Expositions internationales: 1979 — Sofia; 1979, 1980 — Concours international de dessin « Joan Miró », Barcelone; 1979, 1980 — Concours « Grand Prix international d'art contemporain », Monte-Carlo; 1982 — Triennale internationale « Le dessin des jeunes artistes », Nürnberg; 1983 — « Art impact », Kyoto; Biennale internationale de dessin, Cleveland (Angleterre); 1984 — Festival international de peinture — Cagnes-sur-Mer. Prix: 1979 — IIe Prix du concours « L'art contemporain des jeunes artistes » Sofia.

## R. Iosif

Ion Frunzetti

p. 44

Né le 25 février 1894 à Bucarest, R. Iosif meurt dans sa ville natale en 1975. Venu à Paris en 1913 il poursuit des cours d'architecture. De retour en Roumanie il entre à l'Ecole des Beaux-Arts de Bucarest où il étudie la peinture et le dessin (1915—1918). Regagnant Paris en 1919 il étudie la gravure avec le professeur Waltner à l'Ecole des Beaux-Arts et suit parallèlement les cours de l'Academie de la Grande Chaumière et de l'Académie Julian. En 1921 il est à Bucarest. Travailleur acharné il fait sa première exposition personnelle en 1926 — année qui marque aussi son début au Salon officiel. Ensuite les expositions personnelles se poursuiveront à intervalles très proches tout au long de sa carrière de plus d'un demi siècle. En même temps il prend une part active aux manifestations d'art organisées à Bucarest (Salons officiels, « Tinerimea artistică », expositions de groupe) et à l'étranger (Florence, Amsterdam, Bruxelles, Budapest, Paris, Helsinki etc. Choisissant comme thème les fêtes populaires, les scènes de cirque, les sites pittoresques, les monuments historiques de la capitale, mais abordant aussi le paysage panoramique et la nature morte, il laisse une œuvre de graveur, de dessinateur et de peintre fort appréciée déjà de son vivant par les spécialistes et le public. Retraçant la carrière de R. Iosif dans le contexte culturel et artistique de l'époque, l'auteur évoque aussi « l'homme, d'une rare discrétion et d'une grande sensibilité, intelligent, cultivé — et par-dessus tout honnête et juste » — auquel il témoigna une grande amitié.

## Teodor Harșia

Negoiță Lăptoiu

p. 46

L'exposition retrospective du peintre Teodor Harșia, ouverte au Musée d'art de Cluj-Napoca, offre à l'auteur l'occasion de présenter la création de cette personnalité marquante de la génération d'artistes transylvains de l'entre-deux-guerres. Né le 8 Mars 1914 à Filipișul-Mare (département de Mureș), il fit ses études à l'Ecole de Beaux Arts de Cluj (1929—1931) où il débuta en 1935 par une exposition personnelle, suivie de plusieurs autres en 1948, 1953, 1962, puis à Bucarest en 1957, tout en prenant une part active aux manifestations d'art organisées à Cluj-Napoca, à Bucarest aussi bien qu'à l'étranger. Il aborde le portrait, la nature morte, les aspects de la vie moderne et de la vie familiale, le paysage urbain, mais sa principale source d'inspiration demeure toujours l'espace rural transylvain auquel il se consacre surtout à partir de 1965. Redevable à ses debuts à Nicolae Grigorescu et Ștefan Luchian, vers les années 1940 son langage plastique devient plus personnel tout en restant traditionnel.

## Ilie Boca

Grigore V. Coban

p. 48

Après avoir sommairement retracé l'activité de l'artiste en tant qu'exposant, l'auteur s'attache à présenter sa personnalité et son œuvre. Peuplé de tout un monde mystérieux et tourmenté, issu d'anciens mythes, de vieilles chroniques ou bien de la réalité immédiate, sa peinture empreinte d'une invincible tristesse porte la marque d'un tempérament romantique, apparenté aux grands expressionnistes. L'année 1974 annonce une nouvelle étape dans sa création: le contact avec le paysage italien vivifie sa vision et lui fait découvrir l'espace rural de son pays natal auquel il manifestera désormais un attachement foncier concrétisé dans des paysages austères et expressifs aux sonorités graves et pleines.

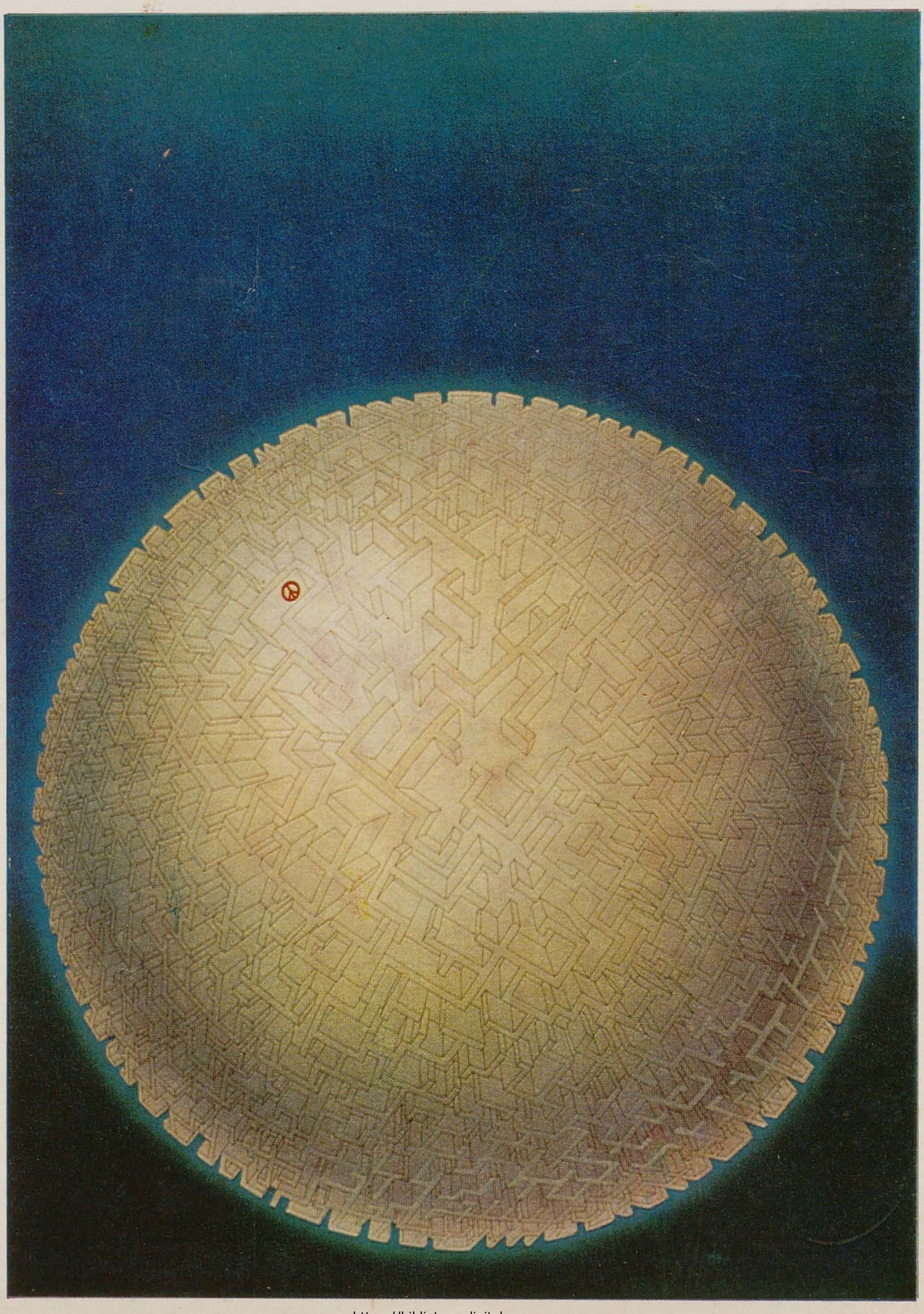
## Notes pour un historique des revues d'art roumaines (I)

Ioana Beldiman

p. 60

A l'occasion du 30-ème anniversaire de la revue « Arta », l'auteur se propose de faire l'historique des publications qui l'ont précédées, tout en jettant un regard attentif sur l'évolution du concept de revue d'art. Il s'agit des périodiques « Literatură și Artă română », Bucarest, 1896—1910), « Ileana » (Bucarest, 1900—1901), « Ilustrațiunea Română » (Bucarest, 1903), « Ilustrațiunea Română » (Bucarest, 1911—1916), « Rampa nouă ilustrată » (1915—1919), « Rampa » (Bucarest, 1920—1948) « Luceafărul » (Budapest, 1902—1906; Sibiu, 1906—1914; Bucarest, 1919—1920) — dont le contenu autant que la présentation graphique sont analysés avec sagacité et esprit critique. L'article réussit à donner un aperçu synthétique de la vie artistique et intellectuelle en Roumanie entre 1886 et 1920.

https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro